جبرا إبراهيم جبرا

تأملات في بنيان مرمري



تأملات

في بنيان مرمري

جبرا إبراهيم جبرا

تأملات
في بنيان مرمري

RIAD EL-RAYYES BOOKS
رياض الريس للكتب والنشر
56 Knightsbridge, London SW1X7NJ

Reflections on a marble monument

by

JABRA I. JABRA

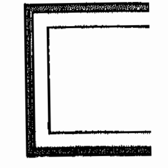
First Published in the United Kingdom in 1989

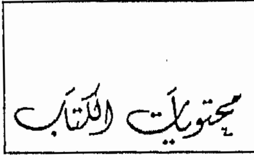
56 Knightsbridge, London SW1X 7NJ

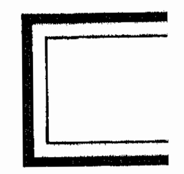
British Library Cataloguing in Publication Data

Ibrahim Jabra, Jabra
Reflections on a marble monument
1. politics 2. architecture
I. Title
720

ISBN 1 - 85513 - 010 - 6




محتويات الكتاب



مقدمة

ما كنت لاقف طويلاً متاملاً هذا البنيان المرمري، لو لم أدرك أنه عمل فني عظيم اشبه بقصيدة تهزّك، فتغريك بتدقيق النظر في تراكيبها ومجازاتها ورموزها، حاشداً لها ضروب خبرتك ومعرفتك، لمحاولة فهم السرّ في هزّتك إزاءها، فيتجدد، بل يعمق، انبهارك، وتزيد متعتك الذهنية بما افتُتنت به خطفاً لاول وهلة.

ولعلّ البنيان المرمري اقرب ما يكون رمزاً لكل عمل إبداعي، حيث العمارة تغدو صورة اخرى للكلمة، والكلمة صورة أخرى لما تراه العين. وهكذا تتبادل الفنون الاثر والوقع في النفس، بكل ما في الفنون من تعقيد النصّ والشكل، وفي النهاية بكل ما فيها من قدرة على ذلك الإيحاء المستمر الذي يدفع بنا إلى المزيد من التامل فيه، وإقامة الصلة بينه وبين الحياة.

ولئن يكن في التامل الكثير مما يتسلّح به المرء من عدّة النقد، زيادة في شحذه، فإنني جعلت اشعر ان التامل كثيراً ما يحاول الوصول إلى ما قد يختلف عن النقد غرضاً ونتيجة: فهو لا يبغي التقويم فحسب، بل التعقيب والاستقراء في فضاء التجربة المطلقة، حيث يتسنّى الاسترسال فكراً باتجاه الديمومات التي يحيا بها الإنسان، مهما اختلفت العصور وأينما كانت الاقاليم.

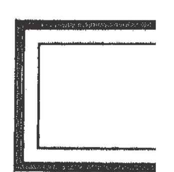
وهذا ما اراني أخِذت به في السنوات الاخيرة، وبعضه ظاهر في هذا الكتاب فمدارس النقد اليوم إجمالاً تفرض على الكاتب تنظيرات مؤسسة على نوع من الموضوعية «العلمية». بيد أننا نعلم أن العمل الفني استثناءً، لا يسلّم قياده للأسلوب «العلمي» بسهولة، لأسباب عديدة، منها شدة مراوغته

للمنطق المنهجي، ولتأصّل الكثير منه في أرض هي نفسها لا عقلانية، ولعدم ثبات اجزائه دوماً على صورة واحدة ـ وهي المتحركة فيما بينها دونما استقرار إبقاءً على طاقتها الإيحائية. هذا فضلاً عن أن الموضوعية نفسها إزاء العمل الفني بالذات تتكوّن كل مرة بتفكير وشخصية صاحبها. وبانفعالاته الواعية وغير الواعية مهما تحكّم عقليّاً بها، بحيث لن تكون الموضوعية في آخر المطاف إلّا ضرباً آخر من التامل الذاتي في الطاقة المخزونة في كل إبداع، ياتيها الكاتب بما تراكم لديه، على مر السنين، من قيم معرفية وحسّ للتاريخ، وما تكامل لديه من راي في الحالة البشرية التي هو جزء منها ومن حقه إعادة النظر فيها.

في موقف كهذا، يجمع بين التساؤل الفكري وموضوعيته؛ وبين مراجعة التجربة الشخصية والاستنارة بها، يطلّ المرء على رحاب من الكتابة واخرى من الحوار، يلتقي فيها عدد مهمّ من اولئك الأفذاذ الذين لا يخبو لأسمائهم وهجٌ في الذاكرة الإنسانية، لانهم محرّكوها ومنشّطوها عبر الأزمان والأمكنة. ونحن إذ نطلب المزيد من الكشف والنفاذ إلى الجديد، نقداً او تاملاً، كتابةً او محاورة، هل لنا من هم أروع من هؤلاء، تنطلق من مواقعهم ومنتهياتهم، ولعلّنا ندرك معمّقاً بعضاً مما ادركوه، او بعضاً مما ابقوه لنا مجالاً لإدراكه؟ إنها مسؤولية هائلة. ولكنها في الوقت ذاته مسؤولية رائعة.

جبرا إبراهيم جبرا

المنصور، بغداد
٢٨ آب، ١٩٨٨



الشعر والفن الروائي

انبثقت الفنون اللفظية في الأصل ثم تفرعت عن الشعر. الفن اللفظي الأكبر في تجربة الإنسان. ومهما يخيّل إلينا أننا اليوم في عصر النثر، وأن الرواية النثرية هي اليوم فنّنا اللفظي الأشيع والأعمق أثراً في حياتنا، فإننا لن ندرك حقيقة الطاقة الفاعلة في الفن الروائى النثري، إذا لم نرجع بأصوله إلى محرّكاته الشعرية الأولى، المتّصلة بالاعتراف والتحريض، بالعبادة والسحر، لنرى الفصم القائم دائماً، مرئياً أو غير مرئي، بين شكله الحاصل الآن وبين الأشكال النثرية الأخرى التي تعود في أصولها إلى المنطق الفكرى والتعليل العقلانى. فالرواية، حتى في عصر النثر، هي على أفضلها وعاء جديد لطاقة شعرية قديمة.

ومن معالم الحداثة في الأدب في هذا القرن ، اهتمامه الشديد بالفن الروائي. فقد بتنا نرى عدداً كبيراً من الدراسات النقدية والبنيوية ينصبّ بشكل خاص على الرواية وصناعتها الإبداعية (التي يطلق عليها مصطلح Poetics of the novel)، بينما كان معظم النقد حتى أوائل هذا القرن ينصبّ على الأعمال الشعرية، الغنائية أو الدرامية. ولئن يعد الاهتمام الفلسفي بالرواية إلى أواسط القرن الثامن عشر - وقبل ذلك لم تكن الرواية تحظى باهتمام مدروس جادّ - فإن الانخراط الأدبى العميق في الرواية نجد بداياته في تصاعد الحركة الرومانسية

في القرن الماضي، بحيث يمكن اعتبار الحداثة استمراراً معقّداً للرومانسية وليس، كما يذهب البعض أحياناً، انقلاباً عليها.

فالفكر الرومانسي يرفع «الذاتيّة» إلى مكانة جديدة: فتصبح الطاقة الأهم في الحياة هي المخيّلة الإبداعية في الفرد، وينبري الكاتب، والشاعر بوجه خاص، إلى التعهّد بكشف الحقائق والقيم التي تحدّدها وتنيرها له رؤياه.

غير أن الرؤيا الذاتية يقابلها التعامل مع البيئة الطبيعية أو الاجتماعية، التي يرى المبدع أن قيمها «طبيعية» و «أصيلة»، غير أن ثمة فساداً غير طبيعي وغير أصيل يمنع تحقيقها. وعلى الإنسان، لكي يحقق هذه القيم الأساسية أن ينتمي إلى عالم مستمرّ التوالد، في مجتمع عضوي يريد الديمومة، وهكذا يسعى إلى الخلاص عن طريق أسطورة لا تنتمي إلى خوارق المعجزات، بل إلى عالم الإمكان.

ويعلّق أحد النقاد على هذا بقوله: «إن هذه أسطورة نبيلة، ولكنها هشّة. فالرؤيا الفردية قد تضطرب أو تخفق، وموافقة المجتمع على القيم الطبيعية قد تكون مجرّد وهم طوباوي. والرومانسيون أول من عرف ذلك وعبّروا عنه، وازداد الأمر وضوحاً في أواخر القرن الماضي، حين بدا العالم للكاتب والشاعر أنه يزداد غربةً، وأن العالم فكريّاً أو اجتماعياً لا يهيّء إلا القليل من الاستمرار أو العزاء. وإذ بدا للمبدع أن القيم التقليدية في تغيّر أو انهيار سريع، أحسّ أن الإبداع اشتدّ ضرورةً لهوإلحاحاًعليه. غير أن ممارسة هذا الإبداع نفسه اشتدّت صعوبةً أيضاً، وذلك باشتداد الغربة بينه وبين المجتمع والبيئة، من ناحية، وبشكّه من ناحية أخرى بأن ثمة قيمةً مطلقة يسعى نحوها الإنسان. وإذا هو يرى بازدياد أن «المعنى»، و «الحقيقة»، و «عالم الواقع»، ما هي كلها إلّا أعرافٌ إنسانية موضوعة، وفي حالة انزياح مستمر»[١].

وكان للكاتب أن يستغلّ الفن الروائي على نحو لا يستطيعه صاحب التفكير المجرّد. فالروائي ينتج بالكلمات ما قد نسمّيه عالماً قصصياً هو

عالم روايته، وهو عالم قد يطعن فيه المفكّر بأنه «غير حقيقي»، أو أنه أدنى مرتبةً من «الواقع» الذي نعرفه. غير أن الواقع نفسه، من وجهة النظر الروائية، إنما هو تركيب شخصي واجتماعي مدبّر: ولذا فإنه يخلو من القيمة المطلقة. إذن فالعالم القصصي ليس أدنى مرتبة من الواقع. وفضلاً عن ذلك، فإن الفن، أو «الصنعة»، في تركيب هذا العالم الأدبي لنا أن نراه موازياً لفن تركيب العالم الإنساني، بل جزءاً منه. وكلا العالمين قصصي صرف. والتقاء هذين العالمين، الأدبي والوجودي، هو مفتاح رئيسي من مفاتيح الإبداع الحديث الذي نرى أنه، في أساسه، شعر ـ مهما يكن تحديدنا لهذه الكلمة في سياقنا الحالي.

فالشعر سمة الأصالة في كل فن يعتمد الكلمة. وإذا كانت الفنون كلها تطمح إلى الحالة الموسيقية (كما قال ولتر پاتر)، فهي إنما تفعل ذلك عن طريق الشحنة الشعرية الكامنة فيها، والتي تحمل في تضاعيفها الكثير من سرّ الموسيقى. إعزلِ الشعر عنها، تُسقِطْها جميعاً، وتصبح شيئاً غير الإبداع. ولعلّ واجب الروائي المبدع، في النهاية، هو أن يكون قد حوّل الحياة، بزخمها وبؤسها وروعتها، إلى ما يشبه القصيدة، فيكون بذلك قد استخلص الذهب من المعادن الأخرى وبهذا يحقق الروائي المبدع امتيازه على غير المبدع، رغم أن الاثنين قد يعرفان الأفراح والمآسي نفسها. ويتحدثان عن الأفراح والمآسي نفسها، التي هي إطار الحياة اليوميّ لكل إنسان.

* * *

عندما نضج الإنسان في نطقه وتعلّم الأسماء كلّها، يكاد الشعر أن يكون أول الفنون التي لجأ إليها تعبيراً عن نفسه، وعن إدراكه للطبيعة التي حوله، واكتشافه العلاقات القائمة بينه وبين القوى المحيطة به، بشريةً مرئيةً كانت أم خارقةً وغير مرئية.

لا ريب أن الإنسان قبل ذلك نقش صوراً في الصخور وعلى الجدران، وصنع تماثيل من نوع ما، لغرض تعبيري أو تعبّدي. وهو

ولا ريب قد نقر إيقاعاً من نوع ما على خشبة أو جلد، ونفخ في قصبة مستخرجاً أنغاماً تصوَّر أنها تنتمي إلى إلهة الأقصاب وإلهة الخصب، ليساعده الإيقاع أو النغم في الرّقص تعبيراً عن فرح أو حزن، أو استرضاءً للآلهة، أو أرواح الأسلاف. كانت هذه الفنون الأولى لآلاف من السنين أشبه بقوى سرّية غامضة تحرّك الإنسان حسّياً أو غريزياً نحو غايةٍ تساعده على البقاء. ولكنه عندما اشتد وعيه للميلاد والحياة والموت، وجعل يتأمل في ما تفعله ف حياته الشمس والمياه والرياح، وما يقوم من وشائج بينه وبين التراب والنبت والشجر، متصوراً أن لكل منها أرواحاً أو آلهةً تسيّرها لفائدته أو ضرره، أخذ يسخّر نطقه ليجعل من الكلام صوراً وأنغاماً، بل وأحداثاً، في غموضها التلقائى قوة أخرى تجعل له مكاناً في الكون ـ هذا الكون الذى يريد الآن أن يفهمه، ويتحكّم على الأقل ببعضه. وبذلك أوجد فنّاً يعتمد مزيجاً من الحسّ والعاطفة والعقل الأوّلى. وإذا هو ينشىء مع الزمن أساطير تعتمد الكلمة المنطوقة. وعن طريق الأسطورة كان له أن يفكّر، ويتأمل، ويناقش العلاقات المعقدة بينه وبين القوى التى تحيط به وتتهدّده أو ترعاه، تحييه أو تقتله.

وكان على هذه الكلمة المنطوقة أن تختلف عن مجرّد النطق الآني المتصل بالحاجات المباشرة: أى كان على الإنسان أن يعيد ترتيب كلماته التى ابتكرها في آلاف من السنين بشكل يرفعها باتجاه كل ما يبدو له غير عادى، وغير قابل للتعليل. فكان بذلك الشعر.

ولئن كان الفرح والفاجعة محورين مهمّين لهذا الكلام الموسق، المتناغم مع أصوات المزمار والوتر والطبل، فإن الإنسان بات يركّب الأحداث في شعره ليوجد الأسطورة التى «يفكّر» عن طريقها، بحيث أضحت هي الغاية الأهم من الشعر. فترتيب الحدث بشكل ييسّر روايته، اقتضى ترتيب الكلام في نسق خاص يساعده في جعل ما يقوله يبدو أشدّ خطورةً من النطق الآني، وأقرب إلى القدسية التي يتبرّك بها، ويُنعش بها نفسه ورؤاه، أو ينشط أحلام اليقظة لديه، وهي التي

توحي إليه بدوام الصلة بينه وبين القوى المحيطة به ـ تلك الآلهة التي راح يعطيها أسماءً وصفات مستقاةً من تجربته وأحلامه.

ولذا فإننا نجد، في الحضارات كلها، أن أولى القصص والأساطير التي دوّنها الإنسان، نُظمت شعراً. ولعله كان يرى في تعلقه بهذه الشكلانية المتميّزة رفعاً للحدث المرويّ عن مجرد الحدث اليومي أو التاريخي: إنه يُكسبه شموليّة أعمّ، ومغزى كونياً على الإنسان أن يدركه ويستنير به في تعامله مع الطبيعة أو مع الآخرين. إنه بالشعر يبدو وكأنه يتخطّى نفسه: إنه يرفع من إنسانيته.

وتميّزت الحضارات العربيّة الرافدينية بذلك منذ أقدم الأزمان. فنجد أساطير الخليقة السومرية، والأساطير البابلية اللاحقة قد نظمت شعراً. ونجد أن أولى ملاحم الإنسان المدوّنة، ملحمة كلكامش، منظومة شعراً أيضاً. ويتكرر الأمر في الحضارات التالية، فنجد الأساطير والملاحم الإغريقية تدوّن شعراً كذلك، ويجمعها على أروعها عملان شعريان عظيمان هما «الإلياذة» و «الأوذيسّة»، المنسوبتان إلى هوميروس. ويبقى الشعر هو الشكل الذي يتعلّق به الإنسان في التعبير عن دواخله وهو في حالاته القصوى، وتصوير صراعاته مع الآخرين أو مع الآلهة، عندما تتكامل المسرحية كفنٍ عظيم الخطورة يجمع بين الطقوس المراسيمية والدينية، ومشاركةً المشاهدين العاطفية في تمثيليات تزداد مع الزمن تعقيداً وقوةً في الأداء لتشكّل مآسي إيسخلس وسوفوكليس ويوريبيدس ـ وكلها منظومة شعراً ـ وترث الحضارة الرومانية هذا التقليد الذي يتجسّد في ملحمتها الكبرى «الإلياذة» على يد الشاعر فرجيل، ويستمرّ المسرحيون، كسينيكا وبلاوتس، في كتابة المسرحيات شعراً باللاتينية. وهو التقليد الذي سترثه الأقطار الأوربية وتستمرّ به، ولو بشكل ضامر في القرون الوسطى، ثم تحييه على أروعه في عصر النهضة وما بعده، كما فعل الأليزابيثيون في عهد شكسبير، وكما فعل الفرنسيون طوال القرن السابع عشر، في عهد كورني وراسين وموليير.

وفي هذه الأثناء يكون الشعراء العرب في الجاهلية قد أوجدوا المعلّقات والقصائد الأخرى التي، على قصرها النسبي، لم تكن في معظمها إلّا قصصاً بطولية يلعب فيها الحب والفروسية والموت أدواراً أساسية، تأكيداً على نزعة الصمود والغلبة في نفس الشاعر: إنها قصص نستبين فيها الكثير من عناصر الملاحم القديمة من تحدٍّ للقوى الغاشمة، أو تحدٍّ للقدر، أو تساؤلٍ عن غاية الحياة وقيمها العميقة، أو تصوير للتجربة الإنسانية في شكل صراع متواتر يخرج فيه البطل منتصراً حتى في مقتله. وفي معظم خواتمها إيمان. بخصب الحياة وديمومتها.

ولقد انتقلت هذه النزعة إلى السِيَر العربية التي كتبت فيما بعد على شكل مطوّلات. وهي إن لم تكتب شعراً بالضبط، فقد اغتنت بأسلوب الإيقاع الشعري ومجازاته وكناياته ومبالغاته ، وامتلأ متنها النثري بالقصائد ، بل إنها قد تراوح بين السرد النثري والسرد الشعري. والنثر فيها يستعير من الشعر القافية وضرباً من الموسيقى التي تقارب الوزن أحياناً في إيقاعاتها النظمية - وذلك باستخدام السجع ببراعة خاصة، حتى اقترن السجع بالسرد القصصي عند العرب قروناً طويلة. ونحن هنا، سواء أكنّا مع خاصّة القوم، المتبحّرين في اللغة، من أمثال بديع الزمان الهمذاني أو الحريري في مقاماتهما، أم مع عامة الناس، المكتفين بأبسط أشكال اللغة وأقربها إلى الفهم، كما في تغريبة بني هلال أو حكايات ألف ليلة وليلة، فإننا نجد التيّار الشعري يجري في أعماق الأسلوبين: إما عن طريق الإيقاع والسجع، أو عن طريق المجاز والجوّ السحري، أو عن الطريقين معاً.

وفي القرون الوسطى، بعد اكتساح العرب للأندلس، وانتشارهم على سواحل البحر الأبيض المتوسط، وبثّ فنونهم الأدبية والحضارية في أرجاء أوربا التي أخذت عندها تستيقظ من ظلمات التردّي والجهل، أعطى العربُ كتّابَ الفرنسية والإيطالية لا المادة فقط لملاحمهم

البطولية، بل الكثير من أسلوبها الشعري بالذات. وظهرت «الرومانسات» المطوّلة في الآداب الأوربية شعراً، وقد يكون بعضها في آلاف من الأبيات. وكان الفن الروائي عندهم فنّاً شعرياً، لحمته الفروسية والحب ـ وكلاهما مستقى عن النموذج العربي أصلاً ـ وسُداه الصيغ الإيقاعية والقوافي التي تلقّنها شعراء الإفرنج عن العرب، فأضافوها إلى الصيغ اللاتينية القديمة لديهم، أو حوّروا بموجبها الصيغ الميسّرة في لغاتهم[٢].

وفي هذا السياق، قد نستشف دلائل لها معانيها العربية الضمنية في واحدة من أعظم الرومانسات الأوربية. فالرومانسة الشعرية «أورلاندو مجنوناً» Orlando Furioso، التي نشرها الشاعر الإيطالي آريوستو عام ١٥٣٢، بطلها هو أورلاندو نفسه الذي جُعل محوراً لعدد من الرومانسات التي تعود بزمن أحداثها إلى عصر شارلمان (٧٤٢ ـ ٨١٤) وصراعات فرسانه مع العرب. والفارس، أو كبير الفرسان، أورلاندو يُجَنّ حين يكتشف، بعد مغامرات كثيرة، أن حبيبته أنجليكا وقعت في غرام شاب عربي جميل، يسمّيه الشاعر «مدورو»، وتزوجته بل أن آريوستو يسخو بعشرات من الأبيات الشعّرية في وصف الهناء المدهش الذي يتمتع به مدورو وأنجليكا عند زواجهما في مكان كله أحراش وجداول جارية، حتى يشعر القارىء أن المؤلّف، ربما دون وعى منه، لا يزاوج فقط بين امرأة أوربية ورجل عربي، بل يزاوج أيضاً بين فن أوربـى وفن عربى، ويستمتع بهذه التركيبة الحضارية التي عرفها الأدب في الغرب بأشكال شتى[٣].

ومع أن الفن الروائى الأوروبى كان قبل ذلك، منذ أواسط القرن الرابع عشر، قد بدأ يتحرّك فى مسار آخر، هو المسار النثرى، فقد بقيت الصلات قوية بين المسارين، بحيث أنهما كثيراً ما يلتقيان أو يتوازيان في الشخص الواحد، فتجتمع فيه صفة الروائي الشاعر والروائي الناثر معاً، مما أبقى للشعر فعله المستمرّ، والأساسي، في الفن الروائي.

فلئن نجد جوفاني بوكاتشيو (١٣١٣ ـ ١٣٧٥) يكتب في فلورنسا حكايات «الديكاميرون» وغيرها نثراً، فإنه كتب شعراً كثيراً كذلك، ونجد الشاعر الإنكليزي تشوسر في لندن يعيد سرد بعض حكايات هذا الكاتب الإيطالي شعراً (كما لجأ إلى حكاياته في القرون التالية عدد من كبار الشعراء الآخرين في كتاباتهم الشعرية، كشكسبير، ودرايدن، وكيتس، وتينسون). ثم إن تشوسر (١٣٤٣ ـ ١٤٠٠) ألّف كتابه العظيم «حكايات كانتربري» شعراً، فأسّس به للغة الإنكليزية فنها القصصي وفنها الشعري معاً، وبقي المؤثر الأكبر في أجيال الشعراء والروائيين في تاريخ الأدب الإنكليزي.

ويستمرّ الاتجاه النثرى في الرواية الأوربية على أيدي كتّاب عباقرة من أمثال رابليه الفرنسى (١٤٩٤ ـ ١٥٥٣)، وسرفانتس الإسباني (١٥٤٧ ـ ١٦١٦). ولكننا نجد أن رابليه يمزج النثر بالكثير من الشعر والتلاعب اللفظى في رائعته «غراغانتوا وبنتا غرويل»، كما أن سرفانتس ينقل الكثير من الفولكلور العربي في أطواء روايته الكبرى «دون كيخوتى»، ويشحن أحداثه وأوصافه بروح الشعر الذى ينسبه إلى الرومانسات ـ وهي التي يصوّر بطله الفارس مهووساً بها.

وقد بدت الرواية في إنكلترا وكأنها تحررت من الشعر، كصيغة لفظية، على يد رحّالة وصحفي سياسي بارع يدعى دانيال ديغو (١٦٦٠ ـ ١٧٣١) في رائعتيه «روبنسون كروزو» و «مول فلاندَرْز» (إلى جانب عدة أعمال روائية أخرى له)، رغم أن ديغو كتب أعمالاً شعرية ناجحة أيضاً. واستمرّت الرواية فى تطوّرها النثري طوال القرن الثامن عشر، حين ظهر عدد من الروائيين الكبار، أمثال ريجاردسون وستيرن وسموليت، وغيرهم، جعلوا للرواية أبعاداً وطرائق أسلوبية توسعت بإمكانات الفن الروائي توسعاً لم يكن له نظير في الكتابات النثرية في أوربا حتى ذلك الحين. غير أن تقليد الرواية الشعرية ـ تاريخية كانت أم هجائية أم ساخرة ـ التى رأيناها عند شعراء كجون درايدن في القرن السابع عشر، بقي مستمراً، كما نرى عند الكسندر

بوب وغيره، أو قد نرى الشعراء يتركون فنهم بين حين وآخر ليكتبوا الرواية النثرية المشحونة بصورهم ومجازاتهم الشعرية، كصموئيل جونسون في «راسيلاس»، وجوناثان سويفت فى «رحلات غاليفر». وتشيع في هذه الأثناء الروايات القوطيّة، المتأثرة ـ أجواءً ومواضيع مرةً أخرى ـ بروح رومانسات القرون الوسطى. ثم تنضم إلى هذا التيار، بعد ترجمة «ألف ليلة وليلة» إلى الفرنسية والإنكليزية، مؤثرات من الأسلوب القصصي العربي تفعل فعلها من جديد فى الفن الروائى الأوربي، ويتجلّى ذلك كله في بدايات الحركة الرومانسية في إنكلترا وفرنسا وألمانيا.

وكان من مميّزات أعمال الرومانسيين الإنكليز تلك الروايات الشعرية الكثيرة التي عبّروا فيها من مواقفهم الإنسانية الجديدة ورؤاهم الذاتية المعقدة. فنظم جون كيتس حكاياته الشعرية المذهلة «انديميون» و «لميا» و «ليلة عيد القديسة أغنيس»، وكتب بايرون مطوّلته «دون جوان»، وكانت أعظم أعماله الشعرية، وكتب شلي روايته الفكرية «ثورة الإسلام» في شعر لا يقلّ روعة عن شعره في «بروميثيوس طليقاً» وأعماله المهمة الأخرى. ولعلّ أروع ما نظم كولردج حكاياتاه الشعريتان «الملّاح القديم» و «كريستابل».

وفي هذه الأثناء يكتب ولتر سكوت رواياته النثرية، والأخرى الشعرية، فتكون بنوعيها من أهمّ المؤثرات في الإبداع القصصي الأوربي طوال القرن التاسع عشر. ونجد في روسيا عبقريّها الشاب بوشكين شديد التأثر بشكسبير وبايرون وولتر سكوت. فيكتب، على الغرار الرومانسي، روايتيه الشعريتين العظيمتين «يوجين أوينيغن» و «رسلان ولدميلا»، إلى جانب قصصه النثرية ـ كـ «ابنة الكابتن» و «ورقة اللعب»، وغيرهما ـ التي بدورها تتحرّك دوماً في جوّ من السحر الشعري.

وفي عام ١٨٤٧، بعد موت بوشكين بعشر سنوات، ظهرت في إنكلترا رواية «مرتفعات وَذَرينغ» بقلم شاعرة شابة مغمورة، تبيّن فيما بعد

أنها من أعظم شعراء القرن، تدعى إميلي برونتي، ولو أنها عندما ماتت بعد ذلك بسنة، عن ثلاثين عاماً فقط، لم تكن تعلم أنها تركت للعالم عملاً من أعظم الأعمال الروائية خيالاً وتركيباً ومن أعمقها أثراً في الفن الروائي، وبخاصة في القرن العشرين. وكانت إميلي برونتي، في عزلتها الغريبة مع أختيها الروائيتين أيضاً، تكتب تحت تأثير قوي من كتابات بايرون وسكوت، و «ألف ليلة وليلة» و «حكايات الجن» العربية. مما يفسّر بعض قدرتها التخيّلية العجيبة، التي استطاعت بها أن تمازج بين الرومانسية والواقعية برؤية شعريّة نادرة تجعل النقاد اليوم يصفونها بأنها ،بعمقها وتوترها، «شكسبيرية».

ولئن نجد الروح القصصية تشيع في كتابات الشعراء الإنكليز الكبار في القرن التاسع عشر، وبخاصة تيتسون وبراوننغ، فإننا نجد في فرنسا على الأقل روائيين اثنين كبيرين قامت الأسس في فنهما على الشعر. فيبدأ بلزاك حياته الأدبية شاعراً، ثم ينتقل إلى الرواية النثرية، فينقل الكثير من حسّه الشاعري المتميز للّغة والصورة إلى كل ما يكتب. أما فكتور هوغو فيبقى في مراوحته الخصبة بين الشعر والرواية طوال حياته، مؤكداً على الروابط العميقة، الخفية، التي تربط أبداً بين القصة والقصيدة. ولم يكن الفرنسيون، بتاريخهم الشعري الطويل، بحاجة إلى من يذكّرهم بذلك، وهذا لافونتين، في القرن السابع عشر، يصرّ على ضرورة تحويل الحكاية إلى شعر، قائلاً إن القصيدة والحكاية أختان في الأصل، وأنه فيما يكتب إنما يعيد من جديد إقامة الوشيجة العائلية بينهما.

ولعلّ انجذاب بودلير إلى الشاعر والقاص الأمريكي أدغر آلان بو (١٨٠٩ ـ ١٨٤٩) كان السرّ فيه ما في قصص بو من طاقة شعرية غامضة هائلة: فكأن قصائده الكثيرة لم تكن كافية لحمل تلك الطاقة، فلجأ إلى فنه القصصي يحمّله فيضها ببراعة جعلت الكثير من نقّاد أمريكا يؤثرون قصصه، بعرائبها وغرائبها، على شعره. وقد كان لقصصه أثرها العميق في الروائيين الأمريكيين والأوربيين، وكان

دستويفسكي من المعجبين بها. وقد لا نغالي فى التأويل إذا عدنا ببعض من الظلمات التى يتخبط بها أبطال دستويفسكي°إلى الظلمات التي كان خيال أدغر آلان بو مجرَّحاً ومفجوعاً بها، فتنزف شعراً وذهولاً قصصيّاً معاً.

ولئن يُعدّ فلوبير أبا الرواية الواقعية لكتابته «مدام بوفاري»، فإن شاعريته الفطرية كانت تتفجّر في استرساله في كتابة «غوايات القديس أنطوان»، الكتاب الذي بقي يتركه ويعود إليه سنينَ طويلة، قبل رواية «مدام بوفاري» وبعدها. كما أنه وضع بعضاً من هوسه الشاعري، لفظاً وحسّاً، في «سالامبو»، روايته التاريخية التونسية.

وحين نقترب من نهايات القرن الماضي وأوائل هذا القرن نجد التشابك بين الشاعر والروائي، أو بين التوتر الشعري والفن السردي، أمراً مستمرّاً وبارزاً. وما علينا إلا أن نتأمل في كتابات الروائيين البارزين الذي جعلوا لفنهم المكانة العليا بين الفنون اللفظية في هذا العصر. كان جورج مريديث، رغم كل ما أنتج من روايات، يعدّ نفسه شاعراً. وكان جورج مور يتأرجح بين أسلوب واقعي تقصّد تنميته زمناً على غرار إميل زولا وكتّاب علم الاجتماع، كما فعل في روايته «أستر ووترز»، وبين أسلوب أشبه بقصيدة النثر، كما في روايته «هلويز وابيلارد»، وكانت الغلبة لديه في النهاية في تحويل الرواية والقصة القصيرة (وحتى سيرته الذاتية) إلى ما يشبه القصيدة المتصاعدة عنفاً كمأساة قديمة، والساحرة لفظاً في الإيقاع والصورة. وبقي توماس هاردي يكتب الشعر إلى جانب الرواية طيلة حياته.

وكانت أولى كتابات همنغواي شعراً. وكان كتابه الأول «في زماننا هذا» خليطاً من القصص والقصائد، وكان الأساس في نوع اللغة المركّزة، الغنيّة بالإيحاء كالشعر، التي طوّرها فيما بعد في قصصه ورواياته. ووليم فوكنر بدأ شاعراً، متأثراً بجون كيتس. ويوم أحسّ بأنه لا يستطيع أن يقول ما يريد قصائد، انتقل بطاقته الشعرية ـ المعقّدة لغةً ومجازات ورموزاً ـ إلى الفن الروائي. وأولدس هكسلي نظم

الشعر إلى جانب ما كتب من روايات، جاعلاً منه، في شبابه، وعاءً لبعض الفيض الذي كان لا بد من وضعه في قصائد حين أحسّ أن فنه القصصي، على تداخلاته كلها، لا يفي بغرضه. أما د. هـ. لورنس، فبقي المثل الأروع على الشاعر الروائي، أو الروائي الشاعر، طوال سني حياته. فديوانه العديد الأجزاء يعجّ بالحياة والإثارة، والاستجابة المدهشة لكل ما في الطبيعة من نبات وحيوان وبشر، ورواياته وقصصه كلها ما هي في نهاية الأمر إلّا قصائد صاخبة، غضبى، عاشقة، تمجّد الحياة حتى الوله.

ورغم الفرق الكبير بين نوع الحساسية التي اتصف بها لورنس وحساسية فرجنيا وولف، فإن سعة الثقافة وعمق الذكاء ورهافة المشاعر التي تميّزت بها فرجنيا وولف، وظّفتها جميعاً في رواياتها في لغة تفيض بالصور والتداعيات الداخلية بحيث تجعلنا نرى معظم رواياتها، كرواية «الأمواج» أو «السيدة دالاواي» أو «إلى المنارة»، على أنها في جوهرها قصائد أخرى، كقصائد لورنس الروائية، تتغنى على غرارها الخاص، بروعة الوجود الإنساني ومأساويته.

ولعلّ الكثيرين من محبّي كزانتزاكيس لا يعرفون أنه كان شاعراً كبيراً إلى جانب كونه روائياً كبيراً، وأنه نظم ملحقاً للأوذيسّة في عدة آلافٍ من الأبيات، وأن شاعريته العميقة المضطربة هي سرّ حيوية «زوربا» و «المسيح يصلب من جديد»، وكذلك سيرته الذاتية «رسالة إلى غريكو».

نحن هنا في غنى عن الخوض في علاقة الشعر بالمجتمع الزراعي، وعلاقة الرواية بالمجتمع المديني. ولكن من شأننا أن ندرك أن الشعر، إذا ضَمُر أثره، ولو ظاهرياً، في العصر الحديث (هذا العصر الصناعي، الآلي، اللاهث، عصر المدن الكبرى وشبيهات الميغالوبوليس)، فإن طاقته تبقى فاعلة على مستوى ما في كل عمل إبداعي، بحيث لا يسعنا إلا أن نراها تتألّق في كل عمل كبير. فما من ريب في أن «يوليسيس» لم يجعلها جيمز جويس موازية لتخطيط «الأوذيسة» عبثاً: إنها

رواية/قصيدة، تركيباً ولغةً ومحتوى. وهو الأمر الذي استرسل به جويس فيما بعد في «يقظة فينيغان» بما يشبه جنون اللغة والإيقاع وتشظّي الصورة والوعي.

وما من ريب كذلك في أن «البحث عن الزمن الضائع» (ولعلّ البيتين المشهورين من السونيتة الثلاثين لشكسبير «حين استحضر ذكرياتِ الأمور المواضي في اجتماعات الأفكار العِذاب الصامتات...»(٤). كانا النواة التي تنامت حولها رواية مارسل بروست الكبيرة) إنما هي مطوّلة نثرية/ شعرية حول الإنسان والزمن حشد فيها مؤلفها تجارب مجتمع التهمت السنون أفراده حباً وأسى وموتاً. ورواية أندريه جيد «المزِّيِّفون»، وهي رواية داخل رواية، إنما هي في خاتمة المطاف قصيدة مأساوية عن وجود الإنسان وغاياته التي لا يتحمّلها الإدراك.

ولسوف نرى هذا الزخم الشعريَّ الأحاسيس في رواية توماس مان «الجبل المسحور» وفي «موت في البندقية» ومعظم أعماله الأخرى، ونراه في رباعية لورنس داريل الإسكندرانية، حيث يبقى الغموض والدهشة والعشق وفتنة المدينة القديمة والمرأة المشتهاة في صُلب التركيبة الشعرية لكل جزء منها.

ونجد روائياً مثل إيتالو كلفينو يحول الرواية إلى مقطوعات شعرية أشبه بالتقاسيم الموسيقية، كما في رائعته «المدن اللامرئيّة». وغونتر غراس الألماني، الذي ينظم الشعر، ويرسم، ويكتب الرواية، يخلط بينها جميعاً خلطاً صريحاً وبارعاً في روايته الأخيرة «السمكة العريضة» The Flounder.

وكلا هذين الروائيين يشترك مع عدد من الروائيين الذين يحققون ما اصطلح على تسميته بالواقعية السحرية - وهو المصطلح الذي أطلقه الناقد الألماني فرانتز روه عام ١٩٢٥ على نزعة برّزت بها جماعة من الفنانين الألمان كانت أعمالهم تتصف بصور ساكنة، نقيّة، حادة الخطوط والتفاصيل، ولكنها تمثل كل ما هو متخيَّل، وفنتزي،

ومستحيل، بشكل تناقضي يبدو واقعياً وعقلانياً. ثم عم استعمال هذا المصطلح بعد الأربعينات بإطلاقه على أعمال بعض الروائيين والقصاصين في أمريكا اللاتينية، وبخاصة خوركي لويس بورغيس، واليخوكار بنتيير، وغبرييل غارثيا ماركيز. فقصصهم ورواياتهم تتميز بأن السرد المندفع فيها يمازج بين الواقعي والفنتزي، بين المألوف وغير المتوقّع، بين المدرَك والخارق، بين ما هو يوميّ وعادي وما هو حلمي أو أسطوريّ أو خرافي ـ وهذا كله في نسق يعتمد التكرار والانزياح والتنويع، في جو من الشعر يوحي بالاتخاذ السحري.

والكثير من هذا، باعتراف بورغيس، وكما نستشف من كتابيه «المتاهات» و «الأقاصيص»، يعود بأصوله إلى «ألف ليلة وليلة» والحكايات العربية القديمة، حيث تتخلّق الشخصيات والأجواء والأحداث من تفاعل الشعر بالعقل واللاعقل معاً. وماركيز في عجائبيته وأسطوريّته في «مئة سنة من العزلة» إنما يستمدّ هذا الضرب بالذات من الطاقة الشعرية الكامنة في تفاعلها مع العقل واللاعقل في قرية ماكوندو، بحيث يجعل من هذه القرية مصغّراً للحمة الإنسان المستمرة عبر القرون بحماقاتها وبطولاتها.

وقد أخذ الكثير من هذا يشيع في الرواية الإنكليزية الحديثة، وبخاصة عند جون فاولز ـ كما نرى في روايته «امرأة الملازم»، وفي روايته الأخرى المدهشة «الساحر» The Magus ونشاهد ما يماثل ذلك كله في روايتي سلمان رشدي «أولاد منتصف الليل»، و «العار»(٥).

* * *

إذن، لن يبدو غريباً أن نقول، ختاماً، إن ثقافة كل روائي كبير مجذّرة بالشعر ـ بشعر الإنسانية كلها، وبأنواعه كلها، وإن الطاقة الشعرية تؤلّف الجزء الأهمّ من حرفته.

إن التجربة الحياتية للروائي هي المادة الخام التي قد يصنع منها صاحب الحرفة شيئاً رائعاً، أو شيئاً عاديّاً، أو شيئاً رديئاً، تبعاً لقدرته.

ولكن قدرته هذه يقررها توفّر ما يمكن أن نسميه بعنصر السحر، أي ذلك العنصر الذي لا نستطيع تحديده منطقياً، ولا نستطيع تحليله بإيجاز وسهولة، إلّا أننا نجده يفعل فعله، ويؤدي إلى نتائج ليست في الحسبان، مهما تكن التجربة الحياتية التي هي في الظاهر موضوع الرواية. وهذا السحر نابع من الشاعرية التي هي موضوع بحثنا هنا: إنها محركة العملية الخارقة التي يمكن ربطها بمعاني الوحي والإلهام والرؤيا، وغيرها من التسميات التجريدية التي اقترنت منذ أقدم الحضارات مع روائع الإبداع الإنساني.

فالمقوّمات والخصائص والاشتراطات الأخرى في كتابة الرواية، وهي كثيرة، كلها أمر وارد، وكلها يتصل بتنمية القدرة تنمية واعية تعتمد المعرفة، كما تعتمد الثقافة. وتعتمد أيضاً ـ وهذا أمر بالغ الخطورة في الفن الروائي كما في الفن الشعري ـ فهم أسرار اللغة، والاطلاع على ما أنجزه الروائيون السابقون من أعمال.

وهذه جميعاً أمور يمكن تبويبها، وتصنيفها، ودرسها واحدة واحدة كضرب من الإرشادات الضرورية في رسم أي تخطيط هندسي لبناء يراد إنشاؤه. ولكن هذا كله لا يعوّض عن ذلك الاحتدام الداخلي، ذلك التحرّق، وتلك اللوعة، وربما ذلك الجنون، في استقصاء واختراق المرء أدقّ عواطفه وخفايا وعيه، وفعل الشيء نفسه بالنسبة لمحيطه ومجتمعه، وبالنسبة لتاريخ أمته، بالضبط على طريقة الشعراء منذ أن وجدوا، من صاحب «كلكامش» إلى هوميروس، إلى امرىء القيس، إلى المتنبي، إلى شكسبير، إلى بوشكين، إلى كازانتزاكيس. ونحن حين نستضيء بتجربة الروائيين الكبار الذين ذكرت بعضهم هنا، والذين رأينا جذورهم الشعرية بأوسع وأهمّ ما في الكلمة من معانٍ، نجد أن لكل منهم هذه التجربة الداخلية الهائجة واللاهبة، التي من دأبها أن تجعل من كل شيء في الحياة مادة خاماً لصُنع ذلك الشيء اللفظي المعقّد، المليء بالقرائن والإيحاءات: العمل الروائي.

هوامش

(١) أنظر مقال إيلمان كرانشو «Poems and Fictions» في كتاب «الحداثة» Modernism بإشراف برادبري وماكفارلين، ص ص ٣٦٩ ـ ٣٨٢.

(٢) يجد القارىء بحثاً مسهباً في هذا الموضوع في كتاب دنيس دي روجمون «الحب والشرق» L'Amour et L'Occident.

(٣) للمزيد حول هذه الرومانسة، والرومانسات الأخرى، انظر كتاب م. مَرِن M. Murrin «الملحمة الأليغورية» The Allegorical Epic.

(٤) أنظر نص السونيتة الكامل، مع ترجمته، في كتابي «السونيّات» لوليم شكسبير، ص ص ٤٦، ٤٧.

(٥) ركّزت في هذه الدراسة على الرواية في آداب العالم، تمهيداً للنظر من هذه الزاوية في الرواية العربية الحديثة في دراسة لاحقة.



لافونتين وايسوب والأصول الرافدينية

يقول جان دي لافونتين (١٦٢١ ـ ١٦٩٥) في مقدمته لحكاياته، إنه استقى الكثير منها من حكايات إيسوب. وبما أن الناس يعرفونها من قراءاتهم في الأدب اليوناني القديم، فقد رأى أن يعيد صياغتها شعراً ليضيف إليها طلاوةً وروحاً جديدة. وأضاف يقول إن الحكاية والقصيدة، أختان في الأصل، وهو لن يفعل أكثر مما حاول سقراط أن يفعله، وهو في السجن في انتظار جرعة السمّ التي حُكم عليه بها، وذلك حين انتقى حكاياتٍ من إيسوب رأى فيها الحق والحكمة، وراح يقضي أيامه الأخيرة في نظمها شعراً.

ولكن لافونتين أراد لحكاياته في الوقت نفسه أن تنتعش بلمسات منه تُشيع فيها الحيويّة والجدَّة والمرح. وهذا بالضبط ما فعله: فهو لم يكتفِ بمجرّدِ كتابتها شعراً، بل أضاف جزئيات طريفة من عنده إلى التركيبة القصصية، كما أضاف عشرات الحكايات الأخرى التي جعل منها وسيلة لقول الكثير مما أراد قوله على طريقته الخاصة، التي لم يضاهه فيها أحد، وملأ الحكايات المئتين والأربعين بإشارات كثيرة إلى سياسات زمانه وعادات مجتمعه، في عصر الملك لويس الرابع عشر، عصر موليير وراسين ـ وكان من أبهى العصور الأدبية والفنية في فرنسا. وصدّر مجموعته الأولى بإهداءٍ شعرى إلى ولي العهد، وخاطب في بعض الحكايات اللاحقة عدداً من شخصيات الدولة البارزة والنساء المتنفّذات في زمانه.

ظهرت الحكايات في مجموعات ثلاث، في اثني عشر جزءاً، نشرت المجموعة الأولى منها عام ١٦٦٨، والثانية عام ١٦٧٨، والثالثة والأخيرة عام ١٦٩٤. وصدرت جميعاً في مجلّد واحد فيما بعد وقد تعمّدتُ أن أختار لترجمتي بعضاً من حكايات الأجزاء الاثنى عشر كلها، غير أنني آثرت التأكيد على الحكايات التي استقى العديد منها

من كتابات إيسوب، وتلك التي ما زالت تنضح بالحيوية التي أرادها لها شاعر كبير يحب الحياة، ويكره الغرور والنفاق، وهي التي بوّأته مكانةً بارزةً بين الخالدين في الأدب الفرنسي.

يؤكّد لافونتين، في مطلع الحكاية الأولى من الجزء السادس، أن الجمع بين التعليم والمتعة هو غايته من الحكاية:

«ليست الحكايات مجرّد ما تبدو عليه:
أبسط حيوانٍ فيها قد يعلّمنا.
والمغزى وحدَه لكُنّا نملُّه.
إنما الحكاية هي التي تجعله مستساغاً لدينا.
فعلى القصد في مثلها أن يكون التعليم والمتعة ـ وإلّا
لكان السرد وحده أمراً غير ذي بال».

وهو يذهب في مقدمته إلى أن القدماء كانوا يعدّون حكايات الحكمة التي تدور حول الحيوانات من خلق وحيٍ إلهي، حتى أنهم نسبوا معظمها إلى سقراط نفسه. ويقول إن الحقيقة كانت تخاطب البشرية في القدم بالأمثولة ـ وهل الأمثولة إلا حكاية تجد طريقها إلى القلب مباشرة، لأنها مستقاة من كل ما ألِفَه الناس من أمور حياتهم اليومية؟ ولذا فإن أفلاطون جعل لإيسوب مكاناً مكرّماً في «جمهوريته»، وأوصى بأن ينهل الأطفال من حكاياته مع حليب أمهاتهم، لأن الفضيلة والحكمة يجب أن يعتادهما الإنسان منذ أول نشأته. وقال أرسطو إن إيسوب لقّن أهالي جزيرة ساموس فن السياسة بسرده عليهم حكاياته البارعة.

* * *

ولكن من هو إيسوب الذي كان المرجع الأول لشاعرنا في حِكاياته؟

يعتمد لافونتين في السيرة الموجزة، التي يكتبها بعد مقدمته، على راهب عاش في القسطنطينية في القرن الرابع عشر للميلاد، يدعى مكسيموس بلانوديس، كتب باليونانية تاريخاً لحياة إيسوب، لا نعلم

مدى الصدق في تفاصيله، لأننا لا نملك الشواهد إلّا على القليل جداً من الأجزاء التي يرويها.

وخلاصتها أن إيسوب عاش في النصف الأول من القرن السادس قبل الميلاد، في مدينة عمورية («آموريوم» في فريجيا الواقعة في أواسط آسيا الصغرى). ويقول هذا المؤرخ إن هذا الرجل الذي حباه الله ذكاءً أذهل أهل زمانه، جعله الله في خلقةٍ من القبح لا تُصدّق، وإنه وُلد حرّاً ولكنه جُعل عبداً رقيقاً يباع ويشترى لسنين طويلة، غير أنه بقي يتشبّث بحريته ويتحدّى المهانة والظلم بشجاعة وقدرة عقلية نادرتين. وله مع الفيلسوف أكسانثوس الذي اشتراه وأدخله في خدمته مدة طويلة في ساموس، حكايات كثيرة تدل على ما كان يتميّز به من العقل والحكمة، والنكتة والدعابة، مما أدّى بمالكه في النهاية إلى عتق رقبته.

بعد ذلك بقليل اتفق أن طالب كرويسوس، ملك ليديا، أهل ساموس بدفع الجزية، وإلّا هاجمهم ودمّرهم. ففزع الناس، وارتأت الأكثرية منهم أن يُلبِّي طلبه. غير أن إيسوب قال لهم إن القدر جعل للبشرية طريقين،، إحداهما طريق الحرية، وهي وعرة وشائكة في بدايتها، غير أنها جميلة وسارّة بعد ذلك؛ والأخرى طريق العبودية، وهي سهلة في البداية ولكنها تؤدّي إلى الكرب والبؤس فيما بعد. وبذلك استنهض همم الأهلين، وجعلتهم يردّون رسول كرويسوس محمّلاً بالرفض والخيبة.

فهيّأ الملك حملة للهجوم عليهم. وإذا رسوله يخبره بأنه سيلقى مشقّة كبرى في إخضاعهم ما دام إيسوب قائماً بينهم، لشدة ثقتهم في رأيه وحكمته. فأرسل الملك إليهم من يقول لهم إنه، إذا سلّموا له إيسوب، غادرهم وترك لهم حريتهم. ورأى زعماؤهم أن ذلك شرط في صالحهم، وأن تسليم إيسوب ليس بالثمن الباهظ لقاء السلام والأمن اللذين سيكونان من نصيبهم.

إلّا أن إيسوب روى لهم حكاية عن الخراف التي أبرمت معاهدة سلام مع الذئاب، وسلمّت لها كلابها كرهائن، فلما بقي الخراف بدون

من يحرسها ويدافع عنها، هاجمتها الذئاب وبسهولة قضت عليها(*). وأدرك أهل الجزيرة مغزى الحكاية، وغيروا قرارهم. ومع ذلك، فقد عزم إيسوب على الذهاب إلى كرويسوس بنفسه، مؤكداً لمواطنيه أنه يستطيع أن يخدم مصالحهم وهو قرب الملك، أكثر مما لو بقي بينهم في ساموس.

وعندما رآه كرويسوس أدهشه أن رجلاً عادياً مثله يستطيع أن يعيقه عن اقتحام الجزيرة، وصاح:«أهذا هو الذي جعل الأهلين يقاومون إرادتي؟» فألقى إيسوب نفسه على قدميه وقال:«كان رجل يمسك بالجراد ويقتله. وإذا زيز يقع في يده، فكاد يسحقه، عندما خاطبه الزيز قائلاً:«أنا لا آكل سنابلك، ولا ألحق بك أي أذى: لن تجد فيَّ سوى صوتي، وصوتي لا يؤذي أي إنسان...» أيها الملك العظيم، ما أنا إلّا مثل ذلك الزيز، ليس لديّ إلّا صوتي، وما أطلقته يوماً في إساءةٍ إليك».

فأعجب الملك بقوله، وعفا عنه، ومن أجله ترك أهل ساموس في سلام. وفي هذه الفترة التي قضاها إيسوب عند كرويسوس في ليديا ألّف حكاياته، وتركها في عهدته يوم غادره عودةً إلى ساموس، حيث استقبله الناس بترحاب كبير، بيد أن الأسفار جعلت تطيب له، وراح يتنقل من بلد إلى بلد لمناقشة الفلاسفة والحكماء.

وفي أثناء ترحاله وصل إلى مدينة بابل، وهناك تلقّاه الملك بسرور، وضمّه إلى بلاطه. وقد كان من عادات ملوك ذلك الزمن أن يتطارحوا المسائل الصعبة بالمراسلة، وكان لديهم طرق لمكافأة من يفوز بالحل الصحيح. وبمساعدة إيسوب، فإن ملك بابل كان دائماً هو الفائز. وعلا قدره بين أقرانه الملوك كطارح للأحاجي والألغاز، ومفسّر لها. وجرت مطارحات عدة بينه وبين فرعون مصر، لعب فيها إيسوب دوراً بارزاً.

ولما اكتشف فرعون ذلك، أعجب به واستضافه، وفي بلاطه التقى حكماء مصر الكبار. وعند عودته إلى بابل مرةً أخرى، استقبله الملك

(*) انظر حكاية «الذئاب والخراف» في هذا الكتاب.

والناس بفرح عظيم على ضفاف الفرات، وأقاموا له تمثالاً إكراماً لعلمه وقدره.

بعد ذلك اشتد به الحنين إلى بلاد اليونان. وبعد أن استخلص الملك منه وعداً بالرجوع إلى بابل مرة أخرى لقضاء ما تبقّى له من عمر فيها، سافر إلى أثينا، التي باتت تردّد حكاياته، ومنها توجه إلى مدينة دلفي، حيث تجمهر الأهلون لرؤيته وسماعه.

غير أنهم لم يحفلوا به بالقدر الذي كان هو أهلاً له. وكان الملك كرويسوس قد طلب إليه أن يوزع بينهم مقداراً من المال بالتساوي، فاختلفوا فيما بينهم على الأمر، وتشاجروا قبل أن يشرع في تنفيذ مهمته. فرفض أن يوزّع المال. وقال فيهم حكاية الجسم الذي يرى من بعيد عائماً في البحر، فيحسبه الناس شيئاً كبيراً ذا روعة وأهمية، وإذا هو عندما تقذفه الأمواج إليهم مجرّد أحطاب وأسلاب تافهة. فازدادت حدة الخلاف فيما بينهم، واشتد بهم الغضب، واندفعوا إليه وامسكوا به، وألقوا به من على صخرة شاهقة، ولقي بذلك مصرعه...

وتروي المصادر الإغريقية أنّ الآلهة غضبت على الدلفيّين لما اقترفوا من جريمة نكراء، وانزلت بهم طاعوناً إثر آخر، حتى أعلنوا توبتهم واستعدادهم لدفع ديةٍ كبيرة عن مقتله لمن يطلبها. وأقاموا هرماً في دلفي إحياءً لذكراه. ولم تكن الآلهة وحدها التي غضبت على هذه الجريمة، فقد سخط الشعب اليوناني برمّته لمصرع حكيمهم، وارسلوا من يحقق في الأمر مع أهل المدينة، وفرضوا عليهم عقاباً جماعياً بقي جزءاً من تاريخ المدينة.

هذه بعض التفاصيل التي تواترت في العصور القديمة عن إيسوب وحكاياته، دون أن يستطيع أحد التثبّت من دقتها التاريخية. ولئن يعتمد لافونتين على بلانوديس، قائلاً إنه قريب العهد من إيسوب، فإنه يغفل عن تذكيرنا بأن «قرب العهد» هذا أمَدُه ألف وثمانمئـة سنة! وفي هذه الحقبة الطويلة ماعت حقائق كثيرة، أو تشوّهت، أو ضاعت، وحلّت محلّها تخرصات يستحيل تمحيصها.

يكاد يكون في حكم المؤكّد أن إيسوب شخص تاريخي. وهيرودوتس يذكره في تاريخه ويورد بعض المعلومات الأساسية عن حياته. وكانت له حكايات معروفة واسعة الشعبية في أثينا في زمن سقراط، الذي ولد بعد إيسوب بحوالي مئة وعشرين سنة (عام ٤٦٩ ق. م.) . وأفلاطون هو الذي يروي كيف أن سقراط شغل نفسه بنظم بعض هذه الحكايات شعراً قبيل إعدامه. وقد أقام مواطنو أثينا تمثالاً له، وثمة حكايات عديدة يمكن الرجوع بها إلى أصلها عند إيسوب. وكان أول من جمع حكاياته هو ديميتريوس من فاليروم، في القرن الرابع قبل الميلاد ـ ومجموعته النثرية هي التي اعتمدها النسّاخ منذ ذلك الحين.

غير أن الدارسين يعتقدون أن الكثير مما نسب إلى إيسوب من حكايات على مر الزمن جاء من مصادر أخرى. والذي يلفت النظر هو اقتران اسمه ببابل، حيث حظي باحترام كبير وتواترت عنه أقاصيص كثيرة يروي بعضها بلانوديس. والفترة التي قضاها في بابل، والتي يخطىء الكاتب البيزنطي المتأخر بتسمية ملكها «لوفيروس»، هي في الواقع فترة حكم الملك نبوخذ نصّر، الذي حكم من ٦٠٥ إلى ٥٦٢ ق. م. وتلك التي حكم فيها خلفاؤه، وبخاصة نابونائيد، والمنتهية بعام ٥٣٩ ق. م.، حين اجتاح الفرس أعظم مدينة عرفها التاريخ حتى ذلك الوقت ـ المدينة التي التقت فيها معارف الإنسانية وإبداعاتها الفكرية والعمرانية جميعاً.

وإذا عرفنا التحاسن الذي كان قائماً بين بابل نبوخذ نصّر (ومن سبقه) وفريجيا، والتحالف الذي أقامه ملوك ليديا مع ملوك وادي الرافدين الأقوياء دفاعاً عن أنفسهم ضدّ الفرس الذين كان من دأبهم الاتجاه بغزواتهم البربرية غرباً حتى بلغوا بلاد اليونان، وجدنا أن صلة إيسوب بهذه البلاد الثلاثة توحي بعلاقة وثيقة، مادية وفكرية، عرفها إيسوب ببابل نفسها. الأمر الذي يبعثنا على الظن أن العديد من حكاياته كان مصدرها، في الواقع، التراكم المعرفي البابلي نفسه: أي أنها تعود في أصولها إلى الآداب الرافدينية ومأثوراتها. في فترتها

البابلية المتأخرة. وما من ريب في أنها، وقصصاً مماثلة لها، انتشرت فيما بعد شرقاً أيضاً حتى بلغت الهند، وتطورت، وبعد قرون عاد الكثير منها، بشكل أو بآخر، إلى العراق من جديد، وبخاصة في كتاب «كليلة ودمنة»(*)، الذي أرى أن ابن المقفّع وضعه بالعربية، مستقياً حكاياته من الخزين القصصي المتوارث محليّاً، والمتصل من الهند إلى فارس إلى العراق إلى اليونان، وذلك بفعل الطاقة الأصلية التي انبثقت قبل ذلك بأكثر من ألف سنة في آداب وادي الرافدين. وكان الجاحظ (في كتابه «البيان والتبيين») من أوائل من أدركوا أن ابن المقفّع كان له من البراعة ما يجعله أن «يصنع» و «يولّد» الرسائل والسِّيَر، ويزعم أنه نقلها عن لغات أخرى.

وما يقوله المؤلف البيزنطي بلانوديس، من أن إيسوب ألّف حكاياته وهو في ظل كرويسوس ملك ليديا، وتركها في عهدته، ثم انتقل إلى بابل، قد يكون الصحيح فيه أن إيسوب أودع حكاياته لدى الملك الليدي بعد رجوعه من بابل، وليس قبل ذهابه إليها. فهو من بابل كان قد استقى الكثير من التراث العراقي القديم، وعاد إلى العالم اليوناني بذخيرة جديدة عليهم، وتختلف، بقصص حيواناتها، كل الاختلاف عن أساطير الآلهة والبشر السائدة فيما بينهم. فكانت بذلك إضافةً كبرى إلى آداب الإنسانية الباقية.

* * *

رجع لافونتين إلى حكايات إيسوب، أو تلك المنسوبة إليه، وعزم على إعادة ، روايتها شعراً، وعالج ـ كما يقول ـ ما يقارب نصف عددها. وقد رجع أيضاً إلى الترجمة اللاتينية الشعرية التي كان قد قام بها في

(*) من المهمّ ان نلاحظ ان لافونتين، بدءاً بمجموعته الثانية، يعترف في توطئته لها، باستقائه عن حكايات «الحكيم الهندي بيدبا»، وذلك عن ترجمة فرنسية مختصرة لكتاب «كليلة ودمنة» ظهرت عام ١٦٦٤. ومن الطريف ان هذا الكتاب كان قد ترجمه عن الإيطالية إلى الإنكليزية عام ١٥٧٠ السير توماس نورث، الذي اعتمد شكسبيراً كثيراً على ترجماته.

القرن الأول للميلاد شاعر من مقدونيا يدعى فيدروس، كان هو أيضاً في الأصل عبداً، كصاحب الحكايات، حرّره الأمبراطور الروماني أغسطس، وجعله يعيش في بلاطه. وكانت ترجمته شائعة في أوربا في القرون الوسطى.

وأضاف لافونتين إلى هذه الحكايات الكثير من مصادر عربية، وبخاصة من «كتّاب كليلة ودمنة»، قائلاً في توطئة للمجموعة الثانية إن بيدبا الفيلسوف ـ الذي يروي حكايات كليلة ودمنة ـ ليس مديناً بشيء لإيسوب، لشدة أصالته، ثم يستدرك ليقول، وكأنه يؤيّد ما نذهب إليه من أن أصل الحكاية هو حضارة بلاد العرب في أقدم أشكالها: «هذا إذا لم يكن بيدبا وإيسوب ولقمان الحكيم هم جميعاً الكاتب نفسه مدعوّاً بأسماء ثلاثة...».

وقد اعتمد كذلك، في بعض الحكايات، على كتّاب آخرين، وعلى ما كان من مأثورات المجتمع الفرنسي (حيث تكون شخوص القصة في الأغلب بشراً، لا حيوانات). وسمح لنفسه في هذه الأحوال كلها بالتصرف بالمحتوى والأسلوب على نحو جعل للحكايات جواً فرنسياً، وأضفى عليها من شاعريته وبيانه ودعابته، وكذلك من حسّه السياسي والاجتماعي لأحداث وعادات عصره، ما جعل لها مذاقاً خاصّاً، كثيراً ما يصعب نقله حتى إلى اللغات الأوربية الأخرى.

وهو في واقع الأمر، عبر ما يزيد على ربع قرن من الزمن قضاه في نظم حكاياته تباعاً، لم يترك ناحية من نواحي الحضارة الفرنسية في عصره لم يشر إليها أو يوح بها بهذه الصور المركزة: فتحدّث عن الطغيان، واللامساواة، والقضاء غير العادل، والتباغض، والدجل، والنفاق، وتفاهة المقلِّدين والأدعياء في الأدب والفن ـ ومن خلالها عبّر أيضاً، كأي شاعر كبير، عن حقائق الحياة الخالدة، الحب والخير والسعادة، والشرّ والشقاء والموت.

وحمله تيار الحكايات سنين طويلة، جاعلاً منها وعاءً لحساسيته الفذّة ونقداته اللاذعة ـ وذلك إلى جانب أعمال عديدة أخرى، من

أهمها حكاياته الغزلية الشعرية المعروفة بعنوان «أقاصيص»، التي صدرت عام ١٦٦٥، أي قبل صدور المجموعة الأولى من هذه الحكايات بثلاث سنوات.

واحتفظ الشاعر بالصيغة القديمة، إلا فيما ندر، في استخلاص الحكمة بوضع «المغزى» في النهاية بشكل صريح، وهي طريقة إيسوب وغيره من القدامى. ولكن لافونتين يضع «المغزى» أحياناً في مطلع الحكاية، تنويعاً للسرد.

* * *

في ترجمتي لما اخترت من حكايات، حاولت أن أجمع بين سلاسة السرد ووضوح اللغة، مع دقة الصورة التي يبدع لافونتين في رسمها، مؤملاً بذلك أن يقرأها ويستمتع بها القرّاء أو السامعون من سنّ الخامسة حتى الخامسة والتسعين! وهو ما أراده لها صاحب الكتاب.

ولن يزعم مترجم أن بإمكانه أن يضاهي الإيجاز والإيقاع البارعين اللذين يتصف بهما الأصل، غير أنني أرجو، بما اخترته من أسلوب يقارب الشعر الحر، أنني نقلت الكثير مما في الأصل من رهافة، وفكاهة، ويُسرٍ على القلب والأذن معاً.

كانون الأول ١٩٨٦

الخطاب الظاهر والخطاب الكامن

تتصاعد في الثقافة المعاصرة النزعة العلمية التي تطالب بالتحديد والموضوعية اعتماداً على مقاييس، تقترن بها مصطلحات وتسميات تتوالد بتوالد المكتشفات وباشتداد الوعي لما يتبدّى من علاقات بين الأشياء والأفكار. وقد أدّت هذه النزعة إلى مطالبة النقد ـ وهو المعنيّ بالفنون التي كانت حتى أمد قريب تبدو خارجةً على قوانين العلم ـ بالموضوعية والدقّة المبنيّتين على ثوابت يحاول البعض استخلاصها بطريقة أو أخرى، لكيما يجعلوا النقد عملية أقرب إلى التحليل العلمي بقوانينه التي تتعامل مع المعطيات على نحو منضبط، يحفظ صاحب العلم من الزلل الذاتي أو العاطفي.

ومن هنا دخل الساحة النقدية فلاسفة، وانتروبولوجيون، وفيلولوجيون، وسيميولوجيون، همهم الأساسي عقلنة النقد، وإبعاده عن الانطباعية، وتحديد العناصر التي بتكويناتها وتراكيبها يتشكّل ويتركّب العمل الفني، وإيجاد التسميات التي تعيّن هذه العناصر، والتسميات التي تعيّن العلاقات فيما بينها.

وقد كان من نتائج هذه النزعة المثيرة، التي كان من أوائل أصحابها الروس، ثم بعض التشيكيين، وتكاد تكون اليوم حركة فرنسية صرفاً، أن طغى تأويل البنية، أو تفسيرها، أو تحليلها، على كل مقترب آخر من العمل الفني، بحيث كان لا بدّ أن يظهر من يذكّر هؤلاء النقاد البارعين ـ ويذكّر أيضاً الإبداعيين الذين يكتبون بوحي منهم ـ بأن عبقريّتهم، لشدّة ردّ الفعل لديهم ضد المقتربات النقدية التي اعتمدت سابقاً النظرة التاريخية، ثم أخذت تعتمد السيكولوجية التحليلية، والكشف عن الرموز واستكناهها، أُخذت بشكل النصّ وتراكيبه، واستخراج ما فيه من ثنائيات، وتجاورات، وتناصّ، وأُطُر مرجعية، حتى استبد «الشكل» أخيراً بالنقد تحت اسم جديد، هو «الخطاب».

فالخطاب إنما ينتهي البحث فيه في كثير من الأحيان إلى عزل «العاني» عن «المعنى»، ويجد الناقد في توغله في متاهات العاني ما يكاد يكون بديلاً عن معظم ما درجت الحضارات، ودرجت الإنسانية، على طلبه من التأمل في النصّ، أو الصورة.

فالتأويل الذي انتهى إلى كونه تفكيكاً، جعل يبتعد عن مقاصده الأولى التي، في واقع الأمر، نشأت في الأصل عن تفاسير النصوص الدينية. وهو ابتعاد مقلق في اتجاه الشكلانية البيزنطية التي عانت منها الحضارة الأوربية في قرون ظلامها، كما عانت الحضارة العربية أيضاً في فترتها المظلمة. وعلينا أن نعود وننعم النظر في ما الذي يحدث عند القراءة الجادّة المتعمقة لأي نصّ نستشعر فيه ضرورة الجد والتعمق. ولسوف نتفق مع الناقد جورج ستاينر حين يقول: «إن فعل وفن القراءة الجادة يعنيان حركتين للروح أساسيتين: إحداهما حركة التأويل (هرمنيوتكس)، والأخرى حركة التقويم (الحكم الجمالي). والحركتان لا يمكن فصل إحداها عن الأخرى. فأن نؤول هو بالضرورة أن نحكم. وما من فكّ للتركيب ـ مهما يوغل في الفيلولوجيا، ومهما يوغل في النصوصية، بأدقّ معاني التقنية ـ يستطيع التحرّر من القيمة. وبالمقابل، ما من تقدير نقدي، ما من تعليق جمالي، إلاّ وهو في الوقت نفسه تأويلي» ـ أو يجب أن يكون كذلك.

وقد انتبه الكثير من النقاد إلى ذلك، متقدّمين خطوة أو أكثر في اتجاه «ما بعد البنيوية». فأخذوا يؤكّدون على نوع الأعمال الأدبية التي يمكن أن يتناولوها على طريقتهم الحديثة، وإذا هم يجدون أن الخصب الذهني الذي يطلبونه إنما يلقونه في الأعمال التي أثبتت فترات الفكر والذوق في تعاقبها وتحوّلاتها أنها هي الباقية، كيفما عولجت، ومهما قيل فيها.

وبتوالي الاهتمام النقدي في أعمال معينة، تراكم لديهم ما يسمّى بالنصوص الشريعية: أي تلك النصوص التي غدت بمثابة «الشريعة» التي يُهتدى بها في تفحّص الإبداع الإنساني وتطوّره وتشعّبه ـ مثل

«هاملت»، أو «يوليسيس»، أو «الإخوة كارامازوف» - وفي مواقفهم من هذه الأعمال المتفاوتة جداً زماناً ومكاناً، أخذوا ينـزعون نـزعة الفيلسوف المعاصر مكتاغارت الذي قال إن الزمن، في رأيه، غير حقيقي، إنه وهم. وأصبح الهمّ النقديّ الأرفع هو الرغبة في إلغاء الزمان والمكان في الأدب. لأن النص «الشريعي» في نظرهم هو نصٌّ «يعني كل شيء»، ولذا فإن «قيمته دائمة وحداثته لا تنتهي» - وكلا هذين الأمرين واحد. ولذلك فإن مثل هذا النص في غنى مستمرّ عن التاريخية، وبخاصة إذا اعترفنا بأن الذي أوجد قيمته الجوهرية منفصل عن زمانه ومكانه.

والناقد اليوم يعلم أنه لا يكفي أن يتدرّب الطالب على قضايا التنظير الأساسي، حتى وإن يكن هذا التنظير مبنياً على النصوص الشريعية. فهو عليه أن يتخذ موقفاً أقرب إلى الإباحة، ويعتمد على أننا، رغم النظريات جميعاً، لا نعرف أي شيء معرفة أكيدة نهائية. وهذا هو ما يجعل «هاملت» أو «يوليسيس» أو «الإخوة كارامازوف» قابلة دوماً للمناقشة. وكما يقول أحد النقاد: «بما أن صفوف الطلبة تتناقش فيها باستمرار، فإنها شريعية». واهتمام الناقد إنما مصدره غياب اليقين النقدي. وهذا الغياب يجعل هذه الأعمال خالدة بقيمتها وأثرها، لأن التساؤلات حولها لا حدّ لها.

وهذه نقطة تستوجب التوقف والانتباه. فالنقد، مهما اعتمد المعرفة، لا يمكن عزل المعرفة فيه عن الرأي. بل إن الرأي هو الذي يولّد المعرفة، إذ يعلم صاحبه أنه دوماً عرضة لخطأ ما. فتعود المحاولة، رأياً ومعرفةً، بشأن النصّ الواحد، ويبقى الإمكان قائماً لاكتشاف جديد.

وقد تبين أن الكثير من اتجاهات النقد الحديث نابع عن كتابات نيتشه في القرن الماضي. وتوالد النظرية، كتوالد الرأي، أحد أسبابه، هو أننا نقرأ أنظمتنا المعرفيّة - كما يقول جون بيلي - في ضوء رأي نيتشه الذي يذهب إلى أنها جميعاً اختلاق خيالي، إذ يقول: «فحيث أن

الذهن أداة لترتيب العالم وفق حاجاته ورغباته الخاصة، فلا بدّ أن ترتيباته هذه هي اختلاق خيالي».

وهنا نعود إلى النصوص الشريعية التي نتأمل فيها، فنجد أن النصّ الذي نستطيع الدنوّ كثيراً منه، نكفّ عن ترتيبه اختلاقاً خيالياً وفق حاجاتنا الراهنة، وبذا فإنه يبطل أن يكون «شريعياً». إذن فالنص الذي لا يتّسع لتداخل ذهن الناقد في ذهن مؤلّفه، لا يستحق الاهتمام. ومن هنا تتجدد ضرورة الاستمرار بالحركتين اللتين للروح في معالجة الأدب، التأويل والتقويم، فيتحقق للخطاب الظاهر في التركيب، المعنى الذي هو في اتّساع مستمر في تلافيفه. وبذلك نبقي على تداخل «الخطاب الظاهر» في النصّ، في «الخطاب الكامن» فيه.

١٩٨٥



الثنائيات والأضداد

ثمة موضوع في الكتابة لا ينحصر في شكل واحد، وأهميته هي في أنه دائب على تنويع صيغته، لأنه في الأساس موضوع جدلي - أي، موضوع قائم على ضدَّين متلازمين، أو مجموعة من الأضداد المتلازمة، نعرفها في الإبداع الأدبي عندنا اليوم بقدر ما نعرفها في آداب الأمم الأخرى منذ أوائل القرن التاسع عشر، بأشكال متباينة: الرمز والكناية، الصورة والإشارة، التشخيص والتجريد، الجمالية والعنف - كما عيّن بعض هذه الأضداد المتلازمة الناقد المعاصر نورثروب فراي وآخرون. هذه الجدلية المتواترة هي في الواقع من ميّزات الرومانسية، سواء في آداب الغرب أو آدابنا، وقد كان وما زال من مهام الناقد أن يستخرجها، أو يحددها، ويبحث من خلالها عن المعاني الأعمق في محاولة الإنسان التعبير عن فكره وتجربته من خلال اللغة.

ولقد كان من شأن مفكّري عصر النهضة الأوربية أن يزعموا أنهم يريدون تحديد الجدلية، لكيما يجدوا الحلّ الذي يُنهي التناقض والإشكال، لأن في ذلك ضرباً من التبرير لمشيئة الله. بل إن أحدهم، في القرن السادس عشر، قال: «كل من يترك النقيضين المجتمعين على حالهما دون حلّ، تعوزه أرض الحقيقة التي يجب أن يقف عليها».

غير أن عصرنا بات أكثر صدقاً مع نفسه، حين اعترف مفكّروه ونقّاده بأن الناس قد أخفقوا في إيجاد حل لمعظم الجدليات الكبرى، وأنهم في بحثهم ما زالوا يسعون في استنباط أطراف هذه الجدليات، واستغوارها، عسى أن يكون في التحديد بداية الكشف عن حلول قد تأتي أو لا تأتي، بل قد تصحّ أو لا تصحّ، أصلاً.

ولعلّ من نتائج هذا التأكيد على تلازم الضدَّين، أن عاد بعض المحدثين، والبنيويّون منهم بوجه خاص، إلى فكرة الثنائية القائمة في

الأساس من كل عمل إبداعي. وهي فكرة، ولا ريب، شديدة الخصوبة إذا عرف الناقد كيف يوظفها في استنباطه واستغواره، كجدلية الظلام والنور، أو الليل والنهار، التي لا يصعب تقصّيها في الكثير من إبداع الكبار من الشعراء والروائيين. فشعر أحمد شوقي، كمثل واحد فقط، يكاد يتحرك كله في صوره ضمن ثنائية الظلام والنور. وهذه الثنائية التي يجعلها البنيويون منطلقاً للكثير من تخريجاتهم ومصطلحاتهم، قد تذكّرنا ببعض الأفكار «الدينية» الأولى عند الإنسان منذ أوّل ما أعمل فكره في ظواهر الحياة والطبيعة، فرأى «آلهة» للخير وأخرى للشر، واهتدى إلى فكرة الملائكة والشياطين، وحمّل الثنائية مواقف أخلاقية تتمثل في الفضيلة، والرذيلة، فتتصف الفضيلة بنورانية، ووهج الملائكة، والرذيلة بظلام ودخان الشياطين.

ولكن حين جعل الفكر يتجه إنسانياً، وعلى نحو متصاعد، في القرون الثلاثة أو الأربعة الأخيرة، أخذنا نضع الأضداد في مصطلح التجربة «الأرضية»، حيث تصبح «الأرض» لا ضدّاً للسماء، بل انعكاساً لها ـ بالضبط كما فعل القدامى في وادي الرافدين قبل أربعة آلاف سنة، أو أكثر. وغدا الموقف الأخلاقي هو الموقف الإنساني نفسه، بغض النظر عن الماورائيات العتيدة.

يقول الناقد بول دي مان، في كتاب جديد له بعنوان «بلاغة الرومانسية»، إن بلاغة الرومانسية هذه بدأت في الجدل حول «الرمز» و «الكناية» (أو ما يسمّيه بالليجورة، أو الأليغوريا) في ألمانيا في أواخر القرن الثامن عشر. والذي تبيّن من خلال ذلك الجدل، والدراسات التي تناولته فيما بعد، أن الثقافة الغربية كانت تسودها حتى ذلك الوقت إيديولوجيات متمايزة، كوّنت كل منها كنايتها التي تمركزت في صُلبها.

والإيديولوجيات السائدة كلها إنما هي بُنىٰ السلطة. وهذه البُنى (جمع «بُنْيَة») قد تُفرض بالرعب والطغيان، وبذلك قد تنفى كونها حالة فكرية حقيقية، أو أنها تبقى قائمة مع النقاش والمساءلة. وفي كلتا الحالتين تكوّن لنفسها بُنىً جمالية. وكانت الرومانسية، في أساسها،

هي الإدراك بأن صراع الإيديولوجيات في المجتمع الإنساني أمر لا محيد عنه، لأن كل مقولة، أو كل موضوعة، تحتوي على نقيضتها، بل إنها بالفعل تشير إليها وتعبّر عنها. فتبقى البُنى الجمالية جزءاً، مهما يتغيّر، من هذه العملية المستمرّة.

والصراعات الناجمة تتخذ لها أشكالاً عديدة. فمن الناحية السياسية، تتفاوت المواقف من المحافظة المتطرّفة التي تلجأ إلى إحياء شكل قديم من أشكال الإيديولوجية المتصفة بالشرائعية، إلى الراديكالية المتطرفة التي تخرج على الشرائعية، وتعتبر الصراع غايةً بحدّ ذاته. أما من الناحية الثقافية، أو الفكرية، فإن الطرف الواحد يحاول ابتكار نظام جمالي جديد، بينما يحاول الطرف الآخر التخلّص من النُّظُم الجمالية كلها للعيش مباشرة في الطبيعة دون أي واقٍ ثقافي أو حتى، لغوي يكون ملجأً للنفس من هذه الطبيعة.

وقد أحسّ الكثيرون من النقاد في عصرنا بأن هذا التناقض الباقي من غير حلّ أوقعنا في مأزق فكري. فلجأ بعضهم إلى أساليب في الفكر والمنهج تقع خارج ذلك كله: إما في منطقة من الخمول الذهني والسفسطة العقيمة، أو في منطقة من الالتزام والمطالبة به، حيث تتجدّد الجدلية مرة أخرى.

أحد التناقضات، أو الصراعات، التي يمكن استيضاحها بشيء من التحديد يتحدث عنه بول دي مان في كتابه، عندما يستشهد بعبارة مشهورة للشاعر الألماني شيلر يقول فيها إن الرقص هو الصورة المثلى للمجتمع المتمدن: إنه الحركة المنضبطة والمتغيّرة في آنٍ واحد، حيث يبطل أن تكون الحرية والالتزام، الحاجة الفرديّة والحاجة الاجتماعية، أضداداً متحاربة رغم تناقضها. وإذ يطبّق الباحث ذلك على حركة البشر ضمن الضوابط والنُّظم الإنسانية التي يحيَوْنها، يخلص إلى أن العنصر الجمالي ليس جزءاً من السلطة السياسية وحدها، بل إنه أيضاً جزء من العنف، بل القسر، اللذين هما كامنان فيها. ويذهب إلى أن الجمالية، حال تطبيقها عندئذٍ، تصبح طريقة في

التربية والتعليم ـ وهي «طريقة ناجحة جداً، حتى أنها لتخفي العنف الذي يجعلها ممكنة».

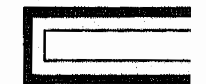
ومن السهل أن نضيف أنها لن تخفيه دائماً، إذا تذكرنا الهوس الأوربي منذ عصر النهضة، بالكياسة والموسيقى، والفنون جميعاً، في فترات اتصفت بالحروب المتواترة، وضروب التمزيق والقسوة الوحشية. ولنتذكر قول تي. أس. اليوت في إحدى رباعياته: «حيث عليك أن تتحرك بإيقاعٍ وتوازن، كمن يرقص» ـ بين قوى تقدّم لك القتل مع خبزك اليومي.

ضروب التناقض هذه نحياها جميعاً بدرجات متفاوتة من الوعي. والكثير من تصرفاتنا ـ في علاقاتنا الخاصة أو العامة، اجتماعياً أو سياسيّاً ـ يتشكّل حاملاً هذه الأضداد في نسق ثنائي قد يتبدّى أو لا يتبدّى للعين، غير أن الكتابة لا تستطيع إلّا أن تكون جزءاً منه، أو حاويةً له، مهما اندمجت الصورة بالإشارة، والجمالية بالعنف. وما من شك في أن عملية الإبداع هي، في منبعها، دون وعي من صاحبها، محاولة تحديد أطراف النزاع، قبل أن تكون محاولة إيجاد حلول له.

لعلّ فينا اليوم، على طريقتنا، امتداداً لتلك النزعة الرومانسية التي تتكرّر أحداث الحياة لتبرهن كل يوم على صحة ما تذهب إليه من أن الصراع بين الأضداد هي الظاهرة الباقية، وأن الحلّ حلم يراود البشرية كل ليلة، ويطلق رغباتها في مجالات مفعمة باللذة ونائية عن الألم، لتستفيق في الصباح التالي على «أرض الحقيقة» ـ تلك التي أنكرها عليها ذلك المفكّر اللاهوتي ظلماً، لأنها عجزت عن إيجاد الحل.

وتبقى بعد ذلك ثنائية الحقيقة والحلم إحدى الثنائيات الأساسية في هذا الموضوع الذي بدأنا الكلام به، والذي بقي محوراً لاهتمامنا في هذه الأسطر. وشأنها شأن الثنائيات الأخرى، مهما تعذّر علينا الانتهاء بها إلى حلّ أخير، فإنها تغذّي الواحدة الأخرى، في جدلية لا ختام لها، نتحرّك نحن بها، أو علينا أن نتحرك، «بإيقاعٍ وتوازن، كمن يرقص»، بين التناقضات.

١٩٨٦



الاغتراب: صمت أم ابداع؟

تثار بين حين وآخر مسألة اغتراب المثقف بشكل أو بآخر. فهو قد يكون مغترباً بغيابه عن الوطن، وقد يكون مغترباً وهو في قلب الوطن. قد يغترب بنفي نفسه عن وطنه طائعاً، لاختلاف سياسي مع بلده، وقد ينفي نفسه لأسباب اجتماعية، لأنه ما عاد ينسجم مع تقاليد وأعراف بلده، مهما تكن أوضاعه السياسية. هناك من يغترب بسبب من حسّه القوميّ، بقدر ما هناك من يطلب الفناء في وطنه بسبب ذلك الحسّ بالذات.

وإذا كان الاغتراب بارزاً وأليماً بالغياب الجسدي عن الوطن، فهو قد يكون أشدّ بروزاً وألماً بالحضور الجسدي في الوطن نفسه. وإذا كان هذا كله ينطبق على العديد من المثقفين في أقطار العالم المختلفة، ما تقدّم منها وما تخلّف، فإنه ينطبق بصورة خاصة على العديد من المثقفين العرب في فترة من أصعب فترات التاريخ العربي، وأشدّها تمزيقاً للنفس تحت الضغوط المتناقضة؛ سياسية كانت أم اجتماعية.

لماذا يشعر المثقف في الوطن العربي أنه في طليعة مجتمعه المتغيّر، ويشعر في الوقت نفسه أنه غريب عنه، مهما تبنّى طموحات هذا المجتمع وكرّس نفسه لرغائبه؟ لماذا يشعر المثقف أن طاقته مهدورة وأنه، في خضمّ القوى المتنازعة داخل مجتمعه، بات هو الأقلّ شأناً من هذه القوى كلها، وأن نفوذه في ما يحيط به ليس إلّا وهماً آخر يدفعه إلى القطيعة مع محيطه؟

هذه الغربة الداخلية تتحكّم به أول الأمر، فتشحذ خياله وقلمه، وتدفعه إلى التعبير وربما الإبداع، ثم تدفعه إلى اتخاذ الموقف الحادّ إيماءً أو صراحةً، ويتلون كل ما يكتب وكل ما يفكّر به بهذا التشبّث بالرأي، وقد تدفعه هذه الغربة إلى التمرد، والقلم ما زال بيده. ولكنها بعد حين تتحكّم به على نحو لا قِبَل له به، فتدفع به دفعاً إلى الخارج،

إلى أى مكان قائم، جغرافياً، خارج حدود الوطن، وقد سقط القلم من يده، فكأن الاغتراب أضحى قوة أخرى غامضة تريد ستر نفسها، أو تمويه ذاتها، ليتمّ تبرير الاغتراب حين يتحول إلى غربة حقيقية. لماذا يتصور المرء عندها أن حالة الاغتراب النفسي عن الوطن يمكن معالجتها باكتساب «وضع المغترب» جسديّاً في بلد آخر؟

هذا الضرب من الاغتراب هو الذي عبّر عنه بعض الأدباء الروس وأدباء من أقوام أخرى (وقلّة من أدباء العرب من أمثال أحمد فارس الشدياق) في أواخر القرن التاسع عشر، ثم عمّ العالم المتحضّر في هذا القرن، وسرى إلى العديد من أقطار العالم التي جعلت تأخذ الآن بأسباب الحضارة. هذا الاغتراب وصف الفرنسيون أصحابه بأنهم Deracinés، ووصفهم الإنكليز بكلمة Uprooted ـ أي: «مقتلَعون».

وكان «الاقتلاع»، ولما يزل، هو ذلك العزل المتزايد للنفس والذهن، لدى ذوي الحساسية المفرطة الدافعة إلى ضروب من الإبداع، أو التعبير عن الذات، إذ يدرك المرء أنه، باكتسابه المعرفة، والقدرة على التعبير، وبتوصّله إلى رؤيا معينة يتحرّك ذهنه مستمراً باتجاهها، إنما هو يكتسب تناقضاً مع مجتمعه، يضطر معه عند نقطة ما من توتره أن يقتلع نفسه حتى الجذور من الأرض التي نما فيها وترعرع. ويمسي كالشجرة التي اجتثّتها الرياح العاصفة، وأسقطتها على الصخور بكل فروعها وأوراقها. وليس لها أن تنتظر سوى الجفاف.

ولكن فيم هذا الإحساس العاتي لدى هؤلاء المثقفين بالتناقض مع تراكيب المجتمع الذي هم بالضرورة جزء منه، مهما حاولوا الانفصال عنه، ويعرفون أنهم مهما تنصّلوا منه يبقون محمَّلين بحسّ المسؤولية والذنب تجاهه؟

إذا كانت المعرفة امتيازاً للمرء يكسبه بجهده وصراعه وجَلَده، فإنها قد تضعه في خانةٍ يرى منها نفسه وأقد أصبحت لا تشبه «الآخرين» بالضبط. ومع تزايد المعرفة، والانهماك في الفكر، ومحاولة ربط التجارب الخاصة والعامّة في نسق له منطقه ومغزاه، ثمة شعور

يتزايد في المرء أحياناً بأن «الأنا» تبتعد عن «الآخرين»، على مهل أولاً، ثم بتسارع مؤلم فيما بعد. وكلما بعدت الشقة بالذات عن «الآخرين»، اشتد التذمّر من تخلّف المعرفة، وأساليب تطبيقها، على كل مستوى من السلوك البشري، حتى ليتحول هذا التذمر إلى ضرب من الكآبة على غرار ما عرفه وشخّصه المثقفون الأوربيون في عصر النهضة، فكان يدفعهم إلى طلب الخلوة والوحدة، تنائياً عن الناس ـ هؤلاء «الآخرين» الذين ما عادت تطاق أصواتهم وحركاتهم.

ويتساءل المثقف عندئذٍ: هل هو حقّاً في الطليعة، كما كان يزعم؟ ما مقدار ما يتحقق للمثقفين فعلاً من وجود في مراكز القوة، أو التنفيذ، أو السلطة؟ أم أنهم، بجعلهم الثقافة ـ في أشكالها المتباينة، الفكرية والإبداعية مبرِّرَهم للحياة والرضا بشحّها وقسوتها، قد ساهموا دون وعي منهم في تجديد وتعميق ذلك الفصم القديم بين الوزير والأمير، بين رب القلم ورب السيف، بين «اليوغي والقوميسار»؟

ونحن نعلم أن للمثقّف نزعاته المركبة التي قد لا يستطيع تحديدها بالضبط حتى هو، على كل ما أوتي من موهبة وقدرة على التعبير. ولعله يذكر أحياناً قول أبي حيان التوحيدي، الذي سبقه إلى بعض أحاسيسه وبراعته في القول بما لا يقل عن ألف سنة، عندما أدلى بنصيحته لكل من يريد التعبير عن نفسه: «لا تفصح عما تكون الكناية عنه أستر للعيب، وأنفى للرَّيْب. فإن الكلام صلف... وخطره كثير، وله إباء كإباء الحَرون، وزَهْوٌ كزهو المَلِك، وخفق كخفق البرق... ومادّته من العقل، والعقل سريع التحوّل خفّي الخداع. وطريقه على الوهم، والوهم شديد السيلان، ومجراه على اللسان: واللسان كثير الطغيان...».

فيمسك المثقف هذا اللسان عن الكلام حين يرى إنسانيته لا تنسجم وعشائرية المجتمع، أو أن فكرته عن العدالة، بمعناها المطلق، لا تتفق وفكرة السلطة التي إنما تعتمد القوانين والمراسيم، بحرفيّتها وموضوعيتها، ولا يهمّها أن المثقف يريد المداخلة في النقاش بالاعتراض، أو الرفض، أو المطالبة.

والمثقف العربي، في نصف القرن الأخير بوجه خاص، يشعر أنه أطلق قوى فكريّة لم تزحزح المجتمع «السلفي» الراكد فحسب، بل دفعته في اتجاهات لم تكن بحسبانه. ولكنه قد يرى أيضاً أن هذه القوى التي أطلقها تحولت إلى زخم استغلته أيدٍ غير مثقفة، وقولبته، وسخّرته لأغراضها، وإذا هو قوة أخرى تناصب المثقف العداء، وترفض تطلعه ورؤياه. إنها شكوى المثقف التي ستدفعه إلى الحسّ بالغربة عمّا هو في وسطه، وتبدأ الحلقة المفرغة بفعلها: تتفاقم الشكوى فيتفاقم حسّ الغربة، وتشتد الغربة فتشتد الشكوى. إلى أن يكون الصمت في النهاية هو النتيجة بشكل ما: صمت الرافض، أو صمت الكاظم المغلوب على أمره، أو صمت المهاجر. وكلها ضروب من الغربة، أو الاغتراب. وقد يكون الصمت هو صمت الجنون، أو الانتحار.

هذا بعض ما نستقرئه من موقف المثقف، المغترب ذهنياً أو جسدياً. ونحن بعد لم نعرض للناحية الأخرى من قضيته التي شيّع أباء المغرب العربي وصفاً جيداً لها بكلمتهم «الاستلاب». ناحية الاستلاب هذه تفترض قوة ما أجنبية، ذهنية أو فيزيائية، تعقّد على المرء فكره وموقفه، وترعبه بإيحائها بأن أصالته في عقيدته الثقافية مزيّفة، لأنها منقولة، وأن الوارد إليه من المفاهيم أقوى من الصادر عن دخيلته وتقاليده الجوهرية. وهذا يضيف المزيد إلى قلقه، وفي النهاية، إلى اغترابه.

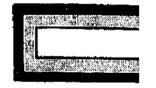
ولكن الذي نعرفه، بعد أن قلنا هذا كله، أن الاغتراب الذي كثيراً ما يؤدّي إلى الصمت، قد يؤدّي إلى المزيد من الإبداع. هذا التناقض مهمّ، ويجب التأمل فيه، قياساً ـ على الأقل ـ على ما نعرفه من الأعمال الكبيرة التى كان منشؤها هذا الحسّ بالذات بالغربة. وأول من نذكره أبو الطيب المتنبي، ذلك «الغريب» الذي خرج على كل شيء، لأنه رفض الانسجام معه، وأعطانا أعظم الشعر في اللغة العربية. وإذا تأملنا في آداب وفنون الغرب، وجدنا العديد من العباقرة الذين لم يكن

إبداعهم إلّا وليد هذا الحسّ الطاغي بالوقوف على طرفي نقيض مع ثقافات مجتمعهم، من شلي إلى بودلير، من رامبو إلى فان غوخ وغوغان، من د. هـ. لورنس إلى بيكاسو. إنهم دائماً يكسرون القيود، فيجدّدون. وبذلك، فإنهم إذ يرفضون المجتمع، أو يرفضهم، فإنهم يصلونه بعزيمتهم الغريبة، ويبقون بالتالي فاعلين في تغييره بما يبدعون.

فالاغتراب لا يؤكّد بالضرورة أن كل ما ذهب إليه المثقف، وهو في حالته تلك، صحيح بالنسبة لمجتمعه. لعلّ مجتمعه أرحب صدراً وأجمل وجهاً مما يظن. غير أن الذي نرجوه، أن هؤلاء الذين دفعهم الحس بالرفض إلى الاكتفاء بينابيعهم الداخلية، لا ينتهون إلى الصمت، أو الجنون، أو الانتحار. أو أنهم يحوّلون شكواهم وغضبهم إلى المزيد من الخلق، والمزيد من هزّ الأعماق.

وقديماً قال أرسطو، واصفاً المغترب عن مجتمعه، نفسياً أو جسدياً، طالباً الوحدة ابتعاداً عن البشر: «كل من يطلب الوحدة، إنما هو وحش، أو إله».

١٩٨٦



في أواخر القرن الماضي، وفي النصف الأول من هذا القرن، ساد رأي في أوساط الفنانين والشعراء والروائيين في أوربا، مفاده أن العبقرية والمرض أمران متلازمان، بحيث تكاد تكون الأولى مشروطة بالثاني.

وقد انبرى الكثيرمن النقاد والدارسين والمحللين النفسانيين إلى التغلغل في هذه الظاهرة، ليتحدثوا عن العلاقة بين شاعرية جون كيتس الدافقة وبين مرض السلّ الذي قضى عليه وهو في السادسة والعشرين من عمره، وعن صمم بيتهوفن الذي دفعه إلى تصوّر أعظم الألحان في أذنه الداخلية. كما تحدثوا عن الصرع الذي كان يرعب دستويفسكي، ويمدّه، في الوقت نفسه، بأشد رؤاه حدّة وتألقاً، وعن التدرّن الرئوي الذي أوحى لشوبان بأروع موسيقاه، والاضطراب النفسي، أو الجنون، الذي كان من نصيب عباقرة من كل لون: كالرّسام فنسنت فان غوخ، والموسيقار شومان، والشاعر لوتريامون، والفيلسوف نيتشه، والراقص نيجنسكي.

والقائمة طويلة ومذهلة، ويحضرني منها الكثير ـ من الرسّام الإنكليزي أوبري بباردزلي الذي قتله المرض وهو في السادسة والعشرين، إلى أنطون تشيخوف الذي قتله التدرّن بعد تخطيه الأربعين بقليل ـ دع عنك عباقرة آخرين كالشاعر مكفيرسون، صاحب ملحمة «أوصيان» التي طرب لها مفكّرو وأدباء أوربا في مطلع القرن التاسع عشر، بمن فيهم غوته الذي جعل بطله فيرتر، في مأساته الشهيرة، يقرأ صفحات منها على حبيبته؛ وبودلير الذي ألهب الزهري خياله في اتجاه جهنمي؛ ومارسل بروست الذي سجن نفسه في غرفة مبطّنة بالفلّين لصدّ ضوضاء الناس عن نفسه وهو يعاني نوبات الربو، الذي راح من خلال اختناقاته يصوّر عالماً مذهلاً من العلاقات الإنسانية

المتشابكة بلغة من السحر؛ وأنطونـان آرتو الذي جعله جنونه المتزايد يصوّر الحياة كمسرح لا تتحرّك عليه إلا شخوص القسوة والتعذيب والرعب.

ومع هذه الأسماء الكبيرة، كانت هناك عشرات من الشعراء والرسامين والروائيين الأوربيين، الذين اشتهروا في عواصمهم أو أقطارهم في أثناء حياتهم، أو أدركتهم الشهرة بعد موتهم حين اكتشفت أعماق رؤاهم المتّصلة برؤى الإنسانية في كل مكان، من أمثال الرسام النرويجي أدوارد مونك، أو الكاتب التشيكي فرانز كافكا، أو الروائيين الإنكليز المتميزين كاترين مانسفيلد، و د. هـ. لورنس، وفرجنيا ولف، وجورج أورويل - وكلهم قتلهم المرض الذي عايشهم معظم سني حياتهم.

وكانت النظرية نفسها تردّ إبداعهم إلى أثر المرض المستمر، حتى بات كل من يطمح إلى الشهرة كأديب أو فنان يكاد يطمع في أن يصاب بمرض ما خطير! وسادت في الأذهان صورة العبقري رجلاً على شفا الجنون، أو في قبضته، أو شاباً شاحب الوجه، تبريه العلل حتى يرقّ جسمه ويشفّ وجهه كالملائكة، ويصحو في الوقت نفسه أروع الصحوات الذهنية ويستعيد أروع الصور الرؤيوية، ورئتاه المصابتان تنفثان الدم! وكان بعضاً من ذلك كله صورة «الشاعر الملعون» الذي تطارده اللعنة، فتلتهب بها خيالاته على نحو لا يتاح للأناس العاديين.

ولسبب ما، كان العديد من الذين أكّدوا على تداخل العبقرية والمرض هم من الذين كتبوا باللغة الألمانية، سواء أكانوا ألماناً، كتوماس مان في روايته الهائلة «الجبل السحري»، أو نمساويين كسيغموند فرويد في الجزء الأكبر من نظريته في الكبت الجنسي، وستيفان زفايغ في عدد من مقالاته، وغيرهم. غير أن دراسات كثيرة أخرى حول الموضوع ظهرت بالفرنسية والإنكليزية - ككتاب «العبقرية والجنون» لفوكو، وكتاب أدموند ولسون «الجرح والقوس» - الجرح هو المرض، والجريح هو فلوكطتيس الذي ورث قوسه الهائلة

عن هرقل، والقوس هي التي تنطلق منها سهام القوة ـ والعبقرية.

ولكن لا بد من القول إن الآونة الأخيرة شهدت عدداً من النقاد ناقشوا هذه الفكرة، ورفضوا قبولها كمبدأ أساسي، متعللين بأن الظاهرة الواحدة (نسبياً) لا تشكّل قانوناً طبيعياً، وأن بضع سنونوات لا تنبىء بالضرورة عن حلول الربيع. ورغم وجاهة الفكرة وقوتها الإقناعية، لكثرة المبرّزين الذين لعب الداء دوراً كبيراً في حياتهم ونتاجهم، فإن بوسع الباحثين والمحللين أن يذكروا عشرات العباقرة ممن لم يعرفوا المرض الوبيل، بمعنى العلّة الجسدية أو النفسية المزمنة، وكانت لهم مع ذلك رؤاهم وإنجازاتهم العظيمة التي أغنت البشرية.

لست أريد هنا الدخول في شعاب هذا الموضوع، على جاذبيته وأهميته، بقدر ما أريد أن أعرض لفكرة لها صلتها به، وإن لم تكن بالضرورة في صلبه: فكرة الإبداع والشفاء. وأنا بهذا أنظر إلى الإبداع كتجربة ذاتية، يكون صاحبها في غمرة من الحمّى، التي تتخذ أشكالاً متباينة من القلق والتوتر والكآبة، قد تطول أشهراً، وقد تطول سنوات، لإنتاج عمل يحسّ أنه يتحتّم عليه إنجازه، لحاجة قد لا يستطيع تحديدها. وهو إنما ينجزه ليخلص من «الحمّى»، وإذا هو عندها كمن يبلغ من مراحل الجرح مرحلة الالتئام، والبرء، وإذا هو يشعر بأن عسراً خانقاً قد انتهى به إلى فرج، وأن أعضاءه تتحرّك من جديد بخفة وطلاقة كاد أن ينسى وجودهما بهذه الروعة.

تجربتي في هذا المضمار تكررت مراراً عديدة، بحيث أيقنت أن قدرة العملية الفنية على شفاء صاحبها، ولو إلى حين، يجب أن تكون أيضاً بعض السرّ في الأثر الصحّي، الأثر الشافي، الذي يتركه العمل الفني المنجز في نفس المتلقّي: القارىء، أو السامع، أو المشاهد.

كثيراً ما تأملت في شعر بدر شاكر السياب، في السنوات العشر التي توثقت فيها عرى الصداقة بيننا (١٩٥٤ ـ ١٩٦٤) من هذه الزاوية الخاصة، دون أن أزعم أن عبقريته كانت بالضرورة وليدة مرضه، ولو

أنها انشحذت به، كما أنه، دونما ريب، واجه الانهيار الجسدي في فترته الأخيرة بعبقرية خياله ـ بجبروت الكلمة لديه.

«أحسّ بأجراس خافتة، أجراس مطر وزهر، تقرع في نفسي، مبشِّرةً بميلاد قصيدة.. هذه الليلة أو غداً. سيكون ميلادها نعمةً تنزلها السماء عليّ».

هذا ما قاله بدر في رسالةٍ إلى «آمال ونعوس»، قبل وفاته بأربعة عشر شهراً. وقد جاءت عبارته عفوية، وفي سياق عفوي لم يكن يتحدث فيه عن قضايا إبداعية. غير أنه كان يعاني آئنذ اشتداد المرض عليه، وهو يحاول أن يقهره، أو يخاتله، بكتابة الشعر.

وبعبارته هذه، دون وعي منه، أصاب القلب من مسألة الإبداع، كما هي بالنسبة لكل مبدع ـ هذا الذي هو دوماً في انتظار «نعمة تنزلها السماء» عليه عن طريق فنه. وإذا لم تنزل السماء نعمتها، بات مقيماً على انتظاره وعذابه، مريضاً كان أم غير مريض.

ولكن لعلّ الانتظار والعذاب جزءان من المسألة نفسها. فيهما استنزالٌ لبركة السماء، ضرب من الدعاء الذي يملأ كهوف النفس بضجيج لا يسمعه إلّا الفنان. وما أروعها ساعةً عندما يحسّ أن ذلك الضجيج أخذ يتشكّل أصواتاً ومرئيات! إنها «أجراس خافتة، أجراس مطر وزهر» ـ وهي خافتة لأن رنينها لم ينطلق بعد إلى رحاب الفضاء. أما في الداخل، فإنها سرعان ما تعلو أصواتها حتى تغدو مدويّة، والشاعر ينتظر ويتابع، ويكاد لا يصدّق، لأن في موجاتها يكمن المعنى الذي ما طلب غيره طيلة سنى حياته: معنى الخلاص من العذاب، ولو إلى حين.

حتى اللغة التي تحمل هذه الصورة الرقيقة، هذه الصورة الملحّة إلحاح المطر إذا انهمر، جاءت على قلمه في تلك الصيغة الدينية التي اختارها الفنان المرهق بعبئه، المحمّل بالرؤى، الممزّق بين ماضيه وحاضره، وسيلة للإنقاذ. لا لإنقاذ نفسه فقط بما سيأتي، بل لإنقاذ كل نفس تشاطر فنّه في كل زمن قادم... «أجراس مطر وزهر» (رمزيّ

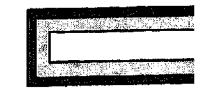
الحياة والإبداع)، «مبشرة بميلاد قصيدة»، ويكون الميلاد «نعمةً» من «السماء»: أليس في هذه الكلمات أصداء من بشرى مريم بأنها ستلد من هو من روح الله، آيةً للناس ورحمةً من الله؟

لا شك أن بدراً، كأي شاعر أو فنان حقيقي، كان يحسّ - دون أن يقول ذلك نصّاً بالضرورة - أن في قصائدة حياةً للناس، لأنها من نبع قُدُسي. وإذا وُلدت القصيدة نعمةً تنزلها السماء عليه، فإن نعمةً تنزلها السماء ستعمّ الناس أيضاً، وهم الذين يحيا الشاعر بهم، ولهم. فرؤى الفنان، دون رؤى الآخرين، هي وحدها رؤاه ورؤى الآخرين معاً، منقذته ومنقذتهم. إنها المطر الذي يمدّه ويمدّهم بنضارة البقاء وروعة الكون.

في فلتات كهذه من قلم الكاتب، ترد كيفما اتفق، وعلى الأركام دون إرادة منه، تَشْخُص الدلائل على أصالة ذهنه، وعمق البئر الانسانية التي يمنح منها. وهذه الأصالة وهذه البئر هما اللتان تمكّنانه في النهاية من أن يلخّص، على طريقته، لزمانه وللأزمان اللاحقة، روح عصره في ما يكتب، كما تمكّنانه من إيصال بعض «النعمة» التي أنزلتها السماء عليه، للآخرين، شفاءً وعافيةً روحية.

ونحن لو ركّزنا على دراسة الصور والرموز والكنايات في كتابات مبدعينا، قد نبلغ بعض السرّ الذي يجعل لما يكتبون ذلك الحضور المحيي الأشبه بحضور المطر، الذي به يقهر القحط، ويُروى الظمأ، ولو إلى حين، كما قلت. ولكنه حينٌ يتكرر بتواتر فنّـهم وحضور كلماتهم. بها يجدون شفاء النفس بعد الاضطراب والعسر اللذين قد يعاودانهم، ولكنهم يهبون الآخرين شفاءً باقياً ما بقيت كلماتهم وفنونهم.

١٩٨٦



الموسيقى: غاية الفنون جميعاً

ما عاشرت فنّاً، رغم حبي للفنون كلها، بقدر ما عاشرت الموسيقى، منذ طفولتي.

وعشقي لها، وحياتي معها، يدفعانني أحياناً إلى الحديث فيها بشيء من الثقة التي قد تزيد عمّا ينبغي لمن لا يزاولها احترافاً. ولكن ما العمل، والفنون كلها، كما قال الناقد والتر بيتر في القرن الماضي، «تطمح إلى الحالة الموسيقية»؟ إنها حالة الإبداع المثلى، ولا بد منها غذاءً كالخبز كل يوم، فتحمل النفس عبر الزمن الرصاصي المفروض علينا بلا إيقاع وبلا نغم.

ثمة في عصرنا تأكيد خاص على أهمية الموسيقى بالنسبة للطفل، منذ اللحظة التي يتكوّن فيها جنيناً في رحم أمه. وقد تبيّن أن النباتات نفسها، بله الحيوانات والطيور، تستجيب للموسيقى، فيحسن نموّها، وتزهو ألوانها. وما هذا إلا إشارة لنا للتأكيد على أهمية الموسيقى بالنسبة للإنسان مهما تكن سنُّه، ومهما تكن مرحلة عمره ـ من المهد إلى اللحد. وإذا كان الباحثون يخوضون في تفاصيل قضية الأنغام وأثرها في صقل حواس الطفل ونمو مداركه، فإني أود لو أتحدث قليلاً عن تلك العلاقة القديمة المعقّدة بين الأنغام والألحان وبين حياة الإنسان فيما بعد الطفولة وهو يجابه تقلبات الأيام بأفراحها وأحزانها، متأمّلاً أو متعبّداً، راقصاً أو طرباً، مستسلماً لها إذ تثير خيالاته ومشاعره، أو تضعه على صلة من الحب والقربى من خالقه، أو ملتجئاً لها لتجلو عنه بعض شدّته وبعض آلامه. وهل من عاطفة تعتلج في نفس الإنسان لا تجد غذاءها في الموسيقى؟ لعلّ ذلك ما جعل البابليين القدامى يضعون «إنانة»، ربة الأقصاب، وربة الموسيقى التي يطلقها النفخ البارع في الأقصاب، في أعلى مراتب الألوهية: وما أثرها في حياة الناس أفراداً أو مجتمعين، إلّا أثر الموسيقى الغامض العميق في تحريك أعماق البشر.

لقد عبّر الإنسان عن نفسه منذ أن وعى كيانه محاطاً بكيانات أخرى وجعلت الوشائج بينه وبينها تتداخل وتتعقّد، ومنذ أن أخذ يدرك ما بينه وبين الطبيعة من علاقة وترابط، ومنذ أن أحسّ أن بينه وبين الكون كله تجاوباً يريد أن يفهمه أو يحدّده على نحو ما. ومن هذا التعبير نشأت الفنون كلها، بأشكالها وأساليبها المتباينة، في الصوت والصورة والكلمة والحركة. وبقدر ما وجد الإنسان في هذا التعبير ترويحاً عما يتراكم في دواخله من انفعالات ورؤى، فإنه وجد أيضاً أن هذا الذي يروّح عنه، يغذّيه في الوقت نفسه، ويقوّيه على مجابهة مشاقّه، ويشفيه مما يعتوره دوماً من وجيعَةٍ أو كآبة: إنه يعيد إليه توازنه مع العالم.

وهكذا، إذ نشأت فنون الشعر، والرسم، والنحت، والرقص، والغناء، تنامى فن الموسيقى حتى كاد يحتلّ المكانة الأسمى من إبداع الإنسان. فلعلّ الموسيقى هي حقاً أرفع الفنون كلها: إنها الفن الخالص الوحيد الذي يستطيع في استمراره وإيقاعه وتموجاته أن يثير أسمى متعةٍ مجرّدة يعرفها العقل البشري. وهي في الوقت ذاته نشوة مستمرة، ترفع من استجابة النفس وتحفزها لكل ما هو خيّر وجميل. فإذا كان هناك ما قد صُنع للروح، فهو هذه الموسيقى.

وأصحاب الكلمة بالذات أول من اكتشف ذلك. فلا أحسب أن ثمة في تاريخ آداب الأمم كلها كاتباً أو شاعراً أو فيلسوفاً لم تكن الموسيقى محرّكاً كبيراً لإلهامه، ومؤثراً في طرائق تفكيره وكتابته. وكان الشعراء دوماً، وفي طليعتهم الشعراء العرب، أشدّ الناس تعبيراً عن ولعهم بالموسيقى، فراحوا ينافسون إيقاعاتها الصوتية بإيقاع كلماتهم، وأرادوا مضاهاة أثرها في النفس في إطلاق معانيهم بأوزان مشتقة من أوزانها.

قبل ثلاثة قرون مضت قال السير توماس براون في أحد كتبه: «حيثما يوجد التناغم، والانتظام، والتناسب، توجد الموسيقى، وبذلك نحن الذين على الأرض نحافظ على موسيقى الأجرام السماوية». فمنذ

قدامى العراقيين والمصريين، ومن بعدهم الإغريق، أحسّ الإنسان بأن أجزاء الكون، أو أجرامه السماوية، تتحرّك بانتظام وتناغم وتناسب، فتنبعث من حركتها تلك الموسيقى المطلقة التى نسعى نحن، في ما قُسم لنا من حياة، أن نرجّع بعضاً من أصدائها. فنحن إنما نحيا الحياة الخليقة بنا، ما دامت هذه الموسيقى في تناغمها. وإذا اضطربت، اضطربت حياتنا جميعاً؛ إنها تمثل ذلك الخير المطلق الذي تتوق النفس إلى أن تكون أبداً جزءاً منه.

ولئن كانت الموسيقى، طوال تاريخ البشرية، قد اقترنت بالحب بقدر ما اقترنت بالتقوى، فما ذلك إلا لأنها ارتبطت دوماً بأجمل مشاعر الإنسان، وأرقّ عواطفه، وأشدّها غزارةً وإيحاءً ونقاوة. وما ذلك كله أيضاً إلّا النقيض من الكراهية والضغينة: فالموسيقى إنما تعبّر، في بعض ما تعبّر، عن سعي الإنسان نحو انسجام الذات مع الآخر ـ نحو التفاهم والغفران والصفاء.

وهنا أذكر حادثة تعود إلى أواخر القرن الماضي، رواها أبي. أيام طفولتي البعيدة، عن أبيه، فيها إشارة إلى شيء من هذا كله. كان جدّي حسن الصوت، قويّه، ويعشق الغناء. وقد ذهب ذات يوم إلى السوق في قرية مجاورة، فوجد جماعتين كبيرتين من الناس في شجار عنيف كان قد نشب بينهما حول بيع عدد من الأغنام، وقد انهال بعضهم على بعض باللكمات والعصيّ. فما كان من هذا الزائر الشاب إلّا أن ارتقى صخرةً في ركن من السوق، ورفع صوته بالغناء... لم يسمعه أحد في أول الأمر، ولكنه استمر في غنائه، وأطلق من حنجرته المدويّة أجمل رنّاتها وأعذب ذبذباتها ـ وإذا الناس يقتربون منه ويصغون إليه، وإذا المتعاركون يكفّون عن عراكهم، وإذا كل من في السوق في النهاية يجلسون على الأرض حلقات، طربين بذلك الغناء الذي الآن قلوبهم جميعاً ـ أوَ لا تُلِين الموسيقى حتى الحجر، وتثني، كما قال أحد الشعراء، حتى جذوع السنديان؟ وهكذا عاد الوئام إلى تلك القرية مرة أخرى ذلك اليوم.

لا ريب أن ثمة من الناس من لا يستجيبون للموسيقى، لسبب أو آخر. ولكنهم الشواذّ في المجتمع الإنساني. ولشكسبير رأي مشهور في ذلك، يرد في مسرحية «تاجر البندقية»، حيث يقول:

كل امرىء خلت من الموسيقى نفسُه
ولا يحرّكه وئامُ العَذْب من النغم،
خليق بالخيانات، والمكايد، والغدر بضروبه:
حركات روحه بليدةٌ كالليل
وعواطفه مظلمة كالجحيم
إياكم والثقة في إنسان كهذا...

وكان هذا الشاعر يرى الكثير من النشاط الإنساني بلغة الموسيقى وكناياتها، فكانت الحياة بالنسبة له ـ كما هي بالنسبة للكثيرين منا ولا ريب ـ تتمثّل في طراوتها من ناحية واضطرابها من ناحية أخرى، في ذلك التضادّ الذي رآه بين الموسيقى والعاصفة: بين موسيقى الدعة والسلام والطمأنينة والنشوة، وبين عاصفة العنف والبغضاء والقتل والتدمير. فيقول: «كما تحمض عذوبة الموسيقى وتتناشز إذا اختلّ إيقاعها وتناسبها، هكذا تحمض وتتناشز حياة البشر إذا اختلّ إيقاعها وتناسبها». ونحن جميعاً نعرف تلك الزعزعة التي تجتاحنا، حين تضطرب العلائق وتعصف بتوازننا الأحداث، فنلجأ إلى الموسيقى، هبة الله للإنسانية المعرّضة دوماً للعذاب، نستعيد بها توازن النفس، وتناغم الأعماق، من جديد.

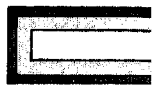
ولا أنكر أنني كثيراً ما أشعر، حين أصغي إلى الموسيقى، أنها تنفض كياني لتعيد تركيبه مرة أخرى، على نحو أروع وأملأ بالحياة، بل وأملأ بالحب.

وإذا كان قرع الطبول وصدح الأبواق قد استُخدما في الماضي للحث على القتال بين البشر، لما يثيران في النفس من الحرارة والحماس، فإن بوسع قرع الطبول وصدح الأبواق أيضاً أن يثيرا في النفس الحرارة والحماس لبعث المحبة والتآخي بين البشر. ونحن إذ ننشىء الأطفال

على الاستجابة للموسيقى لكي ننمي فيهم روح التناغم، فإننا ننشئهم على تنمية روح الوئام بين الناس، وبث السلام والمسرّة فيهم.

لعلّ بيتهوفن أعظم من استطاع أن يعبّر عن ذلك كله في سمفونيته التاسعة، إذ ناقش بالموسيقى التنابز والنشاز بين البشر، لكي يطلق بعد ذلك صرخة الحب الهائلة للإنسانية كلها، حين حوّل قصيدة الشاعر الكبير شيلر إلى أنغام من أعظم وأروع ما عرفت الحضارات كلها، ليدعو فيها إلى فرحة الإنسان بالإنسان. وبتلك الفرصة التي سمّاها مع الشاعر «بابنة الفراديس العلوية»، يبقى الإنسان أخاً للإنسان إلى الأبد، وهو يردّد: «أيتها الملايين، إني أعانقك/ مع قبلةٍ للعالم أجمع!».

١٩٨٦



رسالة الى ميكيلانجلو

أيها النحات والرسّام والشاعر العظيم،

سَحَرتْكَ يوماً، قبل حوالي خمسمئة سنة خلت، قصة فتى يافع يدعى داود، جابه في قرية فلسطينية جباراً عاتياً يدعى جوليات، مسلَّحاً حتى الأسنان، وليس لدى الفتى سوى مقلاع وحجرين أو ثلاثة، ضرب بها العملاق القبيح، فكسر جمجمته، وهزمه. وكان أن نحتَّ في الرخام رائعتك «داود» وقد ركن على كتفه المقلاع بيسراه، وفي يمناه حجران أو ثلاثة، وخلّدت بتمثالك شجاعةً فتيّة بقيت أشبه بالأساطير طوال الحقب.

أيَّ داود، بل ألف داود، لكنت تُنحت اليوم، لو رأيت فتياننا يجابه كلٌّ منهم كلَّ يوم ألف جوليات عاتٍ، مسلّحٍ حتى الأسنان، بل حتى العينين والأذنين، يجابهه بحجرٍ قد يقذفه بمقلاع، وقد يقتلعه من الأرض ويقذفه بقوة ساعده بلا مقلاع، ليكسر جمجمةً يريد صاحبها أن يجتثّه من أرضه، ويمنع الهواء عن رئتيه.

أيَّ تماثيل رائعةٍ لكنت تنحت، لو رأيت اليوم هؤلاء الفتية وهم يأتون حركاتهم الجسدية الجميلة، إذ ينحنون لالتقاط الحجارة، وينتصبون بقاماتهم، ثم يستديرون قليلاً وتحلّق أذرعهم عالياً برشاقة الصقور لتنطلق منها قذائفهم الصغيرة نحو الوجوه القبيحة الجائرة المغيرة عليهم.

وهم على ساحلك المتوسطيّ الذي أحببته أنت يدافعون عن سهوله ورُباه، وكلهم قد ولد من الصخر، ونشأ على الصخر، وثبت كالصخر الذي كنتَ تصنع منه روائعك. وهم حين يسقطون، فإنهم يسقطون كذلك المسيح الفتيّ الجميل الذي صوّرتَه، كم مرةٍ ومرة، والدم يجري من خاصرته، واقعاً في حضن أمه الباكية، قتيلاً، ولكنه لا يعد الآخرين إلّا بالحياة، يهبهم إياها من فيض عشقه.

أيها النحات العظيم، يا من رأيت الوجود مأساةً متواصلة لكيما تمجّد الحياة، مليئاً برؤىً من تلال فلسطين ومنازلها، أيَّ روائع لكنت اليوم تنحت تمجيداً لشجاعة هؤلاء الصِّبيةِ وحبهم وتشبثهم بالأرض التي من حجارتها يصنعون معجزاتهم. أكفُّهم تشبه الأكفَّ التي كنت تعشق نحتها، وأذرعهم، وجذوعهم، وأقدامهم تكرّر لك رؤيتك التي استخرجتها أنت من الصخر، بعينيك النافذتين، ويديك العاشقتين البارعتين.

ميكيلانجلو، يا ملاكاً قهر الشرّ، وطعن ذاك الذي ما حقد إلّا على الله والإنسان، ما أحرى بك اليوم أن ترى من هم على شاكلة اسمك، يضربون رموز الشر والحقد على الله والإنسان، بحجارة، فتيّة مثلهم، مقدّسة كالحجارة التي خلّدت أنت بها الشجاعة والصبي، كما خلّدت التضحية والفداء.

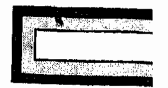
هؤلاء هم نماذجك يتحركون، ولكنت تراهم وكأنهم تماثيل تريد صَوْغها وإطلاقها ضاجّةً بالحياة!.

أيها الفنّان العظيم، هذه قرانا تتفجّر فتيةً وحجارةً لتصنع منها ومنهم روائعك الجديدة، لتملأ الدنيا مرةً أخرى برؤاك المجسَّدة مآسيَ وأعراسَ شهادةٍ، في سبيل الإنسان الذي ما عشقتَ يوماً غيره.

فإذا ما زرتُ رخاميّاتك من جديد في روما وفلورنسا، فإنني واثق أنني سأجد فيها توقك الخلّاق وأنت من ورائِها ترنو إلى صِبْية قرانا وهم بعزمهم وبراءتهم يكررون رؤى معجزاتك، التي هي مثلهم لا تخاف الموت.

محبّك أبداً

١٩٨٨



الطبيب رسّاماً

في مطلع الأربعينات أخذ نفر من الشباب المولعين بالرسم يخرجون إلى البساتين والأماكن المشجّرة الأخرى ببغداد وضواحيها، ليرسموا الطبيعة. لعلّ الذين يذكرون اليوم ما كان يسمّى آنئذٍ بغابة الملك، قلائل جداً. كانت هذه الغابة منطقة حديثة التشجير، جرى العمل عليها منذ الثلاثينات كجزء من حزام أخضر يحيط ببغداد، بمساحتها المحدودة أيامئذٍ، وكان جزء منها محاذياً لمنطقة الشيخ عمر.

إلى هذه الغابة كان يخرج أولئك الشباب كل يوم جمعة، ليرسموا مشاهد الأشجار الملتفّة، والطرقات الملتوية فيما بينها، ومياه السواقي التي تتخللها. وكانوا إذ يفعلون ذلك، يواظبون على ما يفعلون بحب يقارب الهوس، وبشيء كثير من التنظيم. فلكل منهم، إضافة إلى أدوات الرسم والألوان، صحنه وإبريقه ومطّارته، وعلى كل منهم إذا غاب ذات جمعة، أن يبرّر غيابه في الجمعة التالية. ولهم عَلَمُهم يحملونه معهم إلى كل منطقة يختارونها للرسم، وينصبونه في مكان بارز ليرفرف دليلاً على نشاطهم. ويأخذه كل أسبوع إلى بيته واحد منهم بالتناوب.

وقد أعطاهم شكل هذا العلم جزءاً من صورة التسمية التي أطلقوها على أنفسهم. فهم، فضلاً عن عشقهم للطبيعة العراقية، يتمتعون بشيء من الثقافة الفرنسية والإنكليزية، التي تجعلهم على اطلاع على الحركات الفنية التي سادت في أوربا في السنين المئة التي سبقتهم ـ من حركة باربيزون الريفية، حين عاد بعض الرسامين الفرنسيين إلى الواقعية والطبيعة البدائية، إلى الانطباعية وما تلتها من حركات كثيرة حتى أوائل الحرب العالمية الثانية.

أطلقوا على أنفسهم تسمية فرنسية، هي Société Primitive، أي «الجماعة البدائية»، والذي جعلهم يتمسّكون بهذه التسمية حتى بعد أن أطلقوا على أنفسهم فيما بعد، بالعربية، اسم «جماعة الرواد»، هو

شعورهم بأنهم يعودون، بشكل ما، إلى النظرة الأولى للأشياء، وأنهم، على الأقل في ذلك اليوم من كل أسبوع، يعيشون عيشة «بدائية»، وأن الحرفين S و P بشكلهما، يصوّر الأول طرق الطبيعة الوعرة الملتوية، ويصوّر الثاني العلم الذي ينتصب شاهداً على حبهم لما يرسمون. وهكذا جعلوا رمزهم أس. بي. SP، لأنه بخطوطه يصوّر المعاني التي يستوحونها في مثابرتهم، التي دامت خمس عشرة سنة بكاملها! وفي هذه المدة كانوا قد تحوّلوا إلى بساتين الجادرية، قبل أن يلتهمها التخطيط السكني الحديث والعمران المتصاعد، كما أنهم راحوا يكثرون من السفرات إلى جبال الشمال ووديانه ومياهه، أيام لم تكن هناك فنادق أو شاليهات، ولا يرتادها في الأغلب إلّا عشاق الطبيعة من الفنانين.

كان محور هذه الجماعة «فائق حسن»، الذي أضفى عليها الكثير من روحه ونزعته الفنية. وكان من أفرادها خالد القصّاب، وهو طالب على وشك التخرّج من كلية الطب، وسيبقى أحد أفرادها المهمين بعد تخرجه طبيباً، وبعد أن اشتهر كواحد من أبرز الجراحين في بغداد. وكان منهم زيد صالح، وفاروق عبد العزيز، وعيسى حنا، وإسماعيل الشيخلي، وأحياناً جواد سليم، وانضم إليهم آخرون فيما بعد. وقد سجّل زيد صالح بعض نشاطاتهم، وهم في خلواتهم الفنية تلك، في لوحات مائية صغيرة جميلة، فيها الكثير من الدعابة، وقوة التعبير.

وقد شهد عام ١٩٥٠ المعرض المهمّ الأول الذي أقامته جماعة الـ «إس. بي.»، بعد أن أطلقت على نفسها بالعربية اسم «جماعة الرواد». وأقيم المعرض في دار الدكتور خالد القصّاب، بكرّادة مريم ـ وكانت إحدى الدور القديمة الجميلة المشرفة على دجلة. وكان لذلك معناه، بل معانيه الكثيرة، بالنسبة لحركة الفن في العراق: فلقد تطوّرت حركة الهواة إلى شيء أقرب إلى الحِرَفية الحقيقية، وأضيف إلى حب الرسم العفوي، الرغبة في جعله وسيلة تعبير عن رؤية للحياة. وتطوّرت النظرة إلى الطبيعة العراقية إلى محاولة لإيجاد مقترب للتجربة البصرية

يميّزها كفن عراقي. واجتذبت الجماعة، على نحو يكاد يكون تلقائياً، العدد الأكبر من فناني بغداد، دونما شروط صعبة. وبذلك أُرسيت فكرة «الجماعة الفنية» التي سرعان ما تطوّرت بعد ذلك، فانبثقت عنها في بضع سنوات عدة جماعات - واختمرت فيها فكرة إنشاء جمعية تضمّ الفنانين التشكيليين جميعاً.

وكان للدكتور خالد القصّاب دور كبير في ذلك كله، رغم أنه بقي أحد الهواة القلائل بين جمع متزايد من الفنانين المحترفين. وراح يجمع بين نشاطه كجراح أخذت شهرته تتصاعد باستمرار وله عمله المرموق في جمعية مكافحة السرطان، وبين نشاطه كرسّام يلتزم جماعته بقدر ما يلتزم اهتمامه بالطبيعة بشتى مظاهرها وأشكالها. وحين تشعّبت الحركة الفنية في العراق، بظهور «جماعة بغداد للفن الحديث»، ثم «جماعة الانطباعيين»، وبنشوء «جمعية الفنانين» عام ١٩٥٦ التي كان خالد القصاب أحد مؤسسيها المتحمسين وأول سكرتير لها، وواحداً ممن صاغوا دستورها ونظامها، فقد حافظ على دوره المتميز في حركة الفن كواحد من الفنانين العراقيين القلائل الذين لم يتزعزعوا عن عشقهم للطبيعة وولائهم لما تراه العين منها، لتصويرها في حالاتها المختلفة.

لقد غيّر رسامو الطبيعة البارزون، كفائق حسن وجواد سليم وحافظ روبى وإسماعيل الشيخلي، أساليبهم كما غيروا مقترباتهم من التجربة البصرية. وكان في هذا التغيير المطرّد تنويع للرؤية، وتطوير للأسلوب - الأمر الذي كان متوقعاً من أصحاب الحرفة التصويرية في عالم كثير التقلّب في الذوق والتطلعات. غير أن الدكتور خالد القصاب بقي مسترسلاً في استقصاءاته للطبيعة استرسال العالم في بحثه المتواصل، يضيف كل مرة عمقاً جديداً إلى نظرته، وعشقاً جديداً إلى مجاميع عشقه، ولكن ضمن شروطه هو - تلك الشروط التي أضفت على كل لوحة من لوحاته سماته التي لن تخطئها العين، سواءٌ من حيث اللون أو الشكل. فالمشاهد تتنوع لديه، وغابة الملك القديمة وبساتين

الجادرية تتحول إلى غابات وبساتين أخرى، عراقية وغير عراقية، وتتحوّل في الوقت نفسه إلى غابات المدينة نفسها، عمارات الطابوق والإسمنت، إلى النهر القديم وهو يجري مسترسلاً بين ضفاف تتغير مع الزمن مبانيها، وترتفع قاماتها: وتتجدّد ألوانها.

ولعلّ ما يميّز تطور فن خالد القصاب هو هذا الاتساع بالرؤية، وهذا التحول من المشاهد الريفية إلى المشاهد الحضرية. لعلّ الجراح الفنان كان في السياق الذي أخذ يؤكد نفسه بعد أواسط الخمسينات، حين انصرف الفنانون العراقيون، بصورة تكاد تكون تامة، عن تصوير الطبيعة للتأكيد على الناس: للتأكيد على الناحية البشرية في ما تراه العين، مهما يكن المحتوى الذي راحوا يشحنون به رؤيتهم هذه للناس، سيكولوجياً كان، أم اجتماعياً، أم سياسياً. أما خالد القصّاب، فكان تأكيده منصبّاً على المدينة، يسجّل قديمها العمراني وحديثها، وبذلك يسجّل صلته النفسية العميقة بمشهد سريع التغيّر، ولكنه يبقى دائماً زاخراً بعواطفه المكتومة، وهي عواطف حبّ للفضاء المكاني، تؤكد عليه خطوطه القوية، وألوانه الحادة، مهما حاول كبتها.

لقد بقي خالد القصاب مخلصاً لهذه الرؤية وهذا الحب، وتبدّى ذلك في نزعته «السيزانية»، التي بقيت تميّز لوحاته بين لوحات أفراد «جماعة الرواد».

ويوم عاد بعض الفنانين، في فترة لاحقة، إلى مواضيع الريف وأهليه، كان فنهم قد أخذ مسارات تتفاوت تفاوت أساليبهم الشخصية. غير أن خالد القصاب بقي مغايراً لهم جميعاً، نظرة وأسلوباً، مواكباً ـ عن وعي أو غير وعي ـ ذلك التطوّر الأصيل الذي عرفه الفن من الانطباعية، إلى ما بعد الانطباعية، ثم إلى الوحوشية التي جعلت الفنان، في فترة ما، قريباً جداً بأجوائه من لوحات الرسام فلامانك. وقد تأثر أيضاً بالخطوط التأكيدية التي تبنّاها بعد ذلك التكعيبيون، وكذلك الرؤيويّون الذين أرادوا اختزال الرؤية إلى جوهرها القُدُسي، من أمثال جورج روو. وفي ذلك كله كان فناننا إنما

يغتني قوةً ومضاءً في تصوير هذا «الخارج» الماثل أبداً أمام العين، متحدّياً، غاوياً، محيّراً، مشيراً إلى ذاته وفي الوقت نفسه متخطياً ذاته نحو كل ما هو في سيولة وتغيّر، دوماً وأبداً.

والغريب، واللافت، أن هذا الجرّاح البارع، الذي يعرف عن التشريح الإنساني ما لا يعرفه أي فنان مهما انخرط في رسم الجسم البشري، انصرف في رسمه نحو تشريح الطبيعة دون الإنسان، حتى لتكاد رسومه ـ إلّا فيما ندر ـ أن تخلو من الناس. إنه يضعنا بين الأشجار، والمباني، وعلى ضفاف الأنهر، ليقدّمها لنا خالصةً، صافية: خطوطاً، وكتلاً، وألواناً. فتعيدنا في النهاية إلى وعينا الإنساني وروابطنا العميقة الغامضة بالمكان، بالأرض، بالخضرة، بالمياه. وسواء أكانت مشاهد المدينة قائمة في بغداد أو البندقية أو أية حاضرة أخرى، فإنها تستثير فينا صلة الإنسان بما تصنعه له الطبيعة، أو بما يصنعه هو لها. وهي صلة عشقٍ مقيم، دونه عشق الشعراء.

١٩٨٦

احتفال بكل ما هو حيّ

من الموصل جاءنا مهرجان يمجّد الحياة.

باللون، بالحركة، بفيضٍ من النشوة، جاءتنا لوحات نجيب يونس، وكأنها تدعونا إلى مشاركتها الرقص في حلقات تدور براقصيها في ضياء الشمس، نكاد نسمع أغانيها، وقرع طبولها، ونفخ مزاميرها.

براءة عجيبة تملأ هذه اللوحات... في عصرٍ تملأه المآسي، استطاع فنان واحد أن يصرّ على أن الحياة بوسعها أن تضجّ أيضاً بالفرح وروعة الوجود، فاغترف من الألوان كل ما هو أوليّ، ومشرق، ومترع بالشهوة، ليعلن انحيازه ضد الموت، ليعلن بما يشبه ما في صوره من قرعِ الطبول وترانيم المزامير، أنه مع الناس أينما احتشدوا ليعملوا معاً، ليرقصوا معاً، ليلعبوا معاً. لوحات نجيب يونس، في معظمها، تمجّد الحياة، وتحتفل بكل ما هو حيّ، بعناد يبلغ حدّ النزق، وإقبال على النابض والمتوهج يبلغ حدّ الطيش.

تكاد هذه الأعمال لا تعرف الحزن. إنها أعمال فنان جعل من فنه وسيلة لما تراه العين أمامها، غير حافلة كثيراً بأختها، العين الداخلية. فهو يعود بالفن إلى أحد أهدافه الأساسية الأولى: اندماج الفنان بالطبيعة اندماجاً مطلقاً. إنه من ناحية يلاشي ذاته في ما يرى، جاعلاً مما يرى بهجة كونية كبهجة الشمس حين تتفجّر من بين الغيوم في يوم ماطر، ويكون هو جزءاً منها. وهو من ناحية أخرى يستوعب كل ما يرى في ذاته، فيحول المرئيات جميعاً إلى هذا الفرح التلقائي اللاعقلاني بالوجود، مهما تكن أشكالها وحالاتها.

ونحن، في غمرة هذا كله، لن ننسى أننا أمام لوحات برع صاحبها في صنعته لكيما يبتعد بها، وعن قصد، عن تنظيرات الفن في هذا القرن. فنجيب يونس، سيّد اللون هذا، ينهل في الأغلب من رسّامي القرن التاسع عشر ـ ولعلّه تعلّم الكثير من كوربيه (وبخاصة في الرسوم

الشخصية) ومن يوجين ديلاكروا، دون كآباته الدموية، بقدر ما تعلم من الانطباعيين، بكل عشقهم لضوء النهار، مؤثراً عسجديّة الضوء العراقي على القتامات المحتملة في الضوء الفرنسي.

إننا نشعر، إزاء ضوضاء جموعه القروية، ومرأى العمامات الكثيرة التي تتناثر على اللوحة تناثر الأزهار على مرج أخضر، إن علينا أن نعيد تدريب العين على الرؤية: علينا أن نتجه بالنظر نحو أفق كادت ذائقتنا الفنيّة أن تنساه لشدة ما اتجهت أعيننا إلى دواخل النفس المضطربة في زمان مضطرب. وإذا أحسسنا بشيء من الإثم في استمتاعنا بهذه الفوضى الرائعة بأنساقها البصرية ـ فلعلّ ذلك من حق الفنان علينا، وبسبب من قدرته على إغوائنا. فلو كان نجيب يونس أقلّ دراية بريشته وألوانه وأقلّ تحكّماً بمنظوره وتشريحه، وأقلّ سيطرة على أضوائه وظلاله، لرفضنا الانصياع لرؤيته حتماً. في العالم آلافُ من الرسامين تحكّمت بهم رؤية الخارج دون أن يتحكّموا هم بها لوناً وتشريحاً وضوءاً. وهم لذلك لا يحققون إلّا لهواً للعين لن نُدخله في حساب الإبداع الذي تغتني به النفس البشرية. أما فناننا، فقد أحكم سيطرته على رؤيته، وجازف في الدخول بفنه في منطقة خطرة، ما أسهل لغير المتمرس أن ينزلق فيها نحو السطحي والمباشر. واستطاع نجيب يونس أن يدرك تلك الإنجازة الصعبة التي تؤكد على أنه واحد من أهمّ وأكبر فناني العراق.

إنه يصور حياة الناس في شمال العراق كما لم يصوّرها أحد غيره، ويمجّد هؤلاء الذين يرى في كل ما يصنعون ديمومة الأمة وبعض عنفوانها، مهما تكن ظروفهم. وهو في ذلك يحقق ما حققه فائق حسن في الكثير من أعماله في تجسيد شخصية الريف العراقي بوجه خاص، بصمود هذه الشخصية وكبريائها ـ مع الفارق بين الطريقتين. وهما، على تميّز كل منهما بأسلوبه، متفقان على تجاهل التيارات الحداثية، وكلاهما فيما يبدو لا يخشى أن يُحسب، أسلوباً، على قرن مضى. لأنهما يعرفان أن الفن العراقي لم يكن في تاريخه الحديث من صوّر حياة البلد مثلما يصوّرانه، بهذا الصدق، وهذه الحرارة، وهذا الحب.

يتركز اهتمام نجيب يونس أكثر ما يتركّز دائماً في شيئين اثنين: الناس والحركة. فهو يصوّر الخلفيّات بعناية وتفصيل، غير مهمل ولو جزءاً صغيراً منها. إلا أنه يفعل ذلك لزيادة التوكيد على الرجال والنساء والأطفال الذين يملأون اللوحة. فإزاء الخلفيات الساكنة، الموحية بثباتها وأزمانها القديمة، يطلق شخوصه في حركة تناقض بحيويتها السكون، وتزعزع القِدَم. ولذا فإن في لوحات الفنان، ولا سيما الكبيرة منها، ثمة دوماً إيحاء بقوتين تعملان معاً، باتجاهين متضادين، فتخلقان توتّراً دراميا، يتمّ حَلُّهُ في نفس المشاهد عند متابعته حركة الصورة، فيأتيه ذلك الإحساس الماتع بالإثارة التي يصعب تحديدها.

والإثارة من لوازم فن نجيب يونس، يحققها دراميا، كما يحققها لوناً وموضوعاً - ولن يتنازل عن إصراره عليها. قد يضعها في أوجز أشكالها في لوحة «العربة»، حيث تنطلق الخيل مجنونةً تحت ضربات سوط الحوذي، وتتقافز العربة بحملها البشري، وتبدو أن الأرض كلها تركض مجنونةً وتتقافز معها. أو قد يجعلها في لوحة «الملاّية»، حيث ستبعث حركة الراقصة الشابة المتوفزة، توثّباً لا في النساء المحيطات بها فحسب، بل ربما في ذلك الرجل نصف الميت القابع في فراشه في المؤخرة، والذي من أجله ضجّت الغرفة بهذه الحركة كلها - وهذه الألوان المائجة.

واقع الأمر أن الذي رأيناه في قاعة متحف الفن الحديث هو عدة معارض في معرض واحد - فيما يقارب المئتين والخمسين لوحة. ولكل معرض منها مزاياه وخصوصياته، وإن تتناغم كلها في النهاية في شخصية الفنان الذي قضى أربعين سنة في ملاحقة رؤاه واستخلاص جوهرها. ولئن تكن الاحتفالية هي السمة الطاغية في ما نراه من مهرجانات البشر - التي لها معرضها الأكبر - فإن معرض البورتريهات (الصور الشخصية) لا يقلّ احتفاليةً عنها، وكذلك معرض أحياء الموصل وأزقتها، ومعرض الريف الشمالي وأهليه،

ومعرض العاريات، ومعرض الألـوان المائيـة، ومعرض الـرسوم التخطيطية الصغيرة ـ كلها معارض تستحق أن يتوقف المشاهد إزاءها، ليتأمل فيها الصنعة الحاذقة من ناحية، واستمرار الوهج والإثارة فيها، من ناحية أخرى.

في البورتريهات، يختار نجيب يونس (حين لا يرسم الرجال) أجمل النساء دون مواربة، ويجعلهن، بألوانه الشفافة، في رقّة النسيم. حلاوة مذهلة يستقطرها الفنان، دونما خجل: أنوثة، وصبا، وزَهْو، تتماشى مع بحثه عن البريء، والمثير، وغير المعقّد في الناس. قد يبالغ في ذلك، ولكنه صريح في تعلّقه بكل ما هو خافق، ومتألّق، وشديد الغواية، وليترك الهموم والأشجان وتجاعيد المرارات لغيره من الرسامين! قد لا نقرّه على ذلك دائماً، ولكن لن يسعنا إلا أن نستسلم معه لمتعة العين التي يشحنها بهذه الشاعرية العاشقة.

وذروة هذا الموقف نجدها في تلك اللوحة الكبيرة التي أسماها «عارية غورغون»: إنها فينوس فلاذكويذ، و «مايا» غويا، وعارية ديكونزاك، وكثيرات أخريات جسّد فيهن الفنانون عبر العصور تجربة أن يكون الواحد منهم أسير عشتار، فيتحرّر نفساً وذهناً، ويمتلىء بالإبداع. لست أدري لماذا دعاها «عارية غورغون» ـ أي الميدوسا التي تحوّل الناظر إليها إلى حجر. والفنان أول من سيعترف بأنه، حين ينظر إلى عيني صاحبة هذا الجمال المدهش، المنطرح عن الفراش الناعم إلى الأرض القاسية، يتحول، لا إلى حجر، بل إلى زوابع وشلالات كتلك التي استنطقت شعراء الإنسانية منذ أقدم العصور بأروع ما وهب الله الإنسان من كلام وصور. وليسمح لنا الفنان إذن بالبقاء معه ـ مع الشلالات والزوابع التي أوجدت لوحته هذه. ونحن نعلم أن مثل هذا الجمال قد لا يكون إلّا حلماً من أحلامه، وما كان ليشخص أمامنا بهذا التحدّي المثير لولا ألوانه، ولولا عناده في مهارته وفي حبه.

كم كان بودي لو أسترسل فأتحدث عن بورتريهات الرجال، التي

جعل نجيب يونس من رسمها فنّاً قد لا يضارعه فيه أحد في العراق وكم كان بودّي لو أتحدث عن لوحات مشاهد الحياة في مدينة الموصل وأريافها، التي تسجل أعرافها وأعيادها وطرائق عيشها، حتى مقابرها، على نحو ستبقى الأجيال تذكره بسببها ـ لأن الكثير من هذه المشاهد في زوال سريع. كم كان بودّي، بعبارة أخرى، لو أتطرق إلى كل معرض من هذه المعارض العديدة التي نقلها إلينا نجيب يونس دفعة واحدة، ليذكّر بغداد بأن فناناً مخلصاً لموهبته ابتعد عن الأضواء في مدينته التي يؤثرها على المدن جميعاً، لكيما يعمل دائباً على تثبيت رؤيته للحياة كما يعرفها، أو كما يريدها ـ احتفاليةً أبداً، قديمة وجديدة أبداً، وشابّة نضرة كل يوم، رغم مرور الزمن.

يخيّل إليّ أن نجيب يونس، سواء أرسم امرأة أم شجرة، زقاقاً متهافتاً أم نرجساً وزنابق، فإنه يهبها من دهشته وتعجبه ما يجعلها تبدو لنا وكأننا، معه، نراها لأول مرة بهذه الكثافة وهذا التوتر، وهذه البراءة. وحين ننظر، في طريق خروجنا من القاعة، إلى لوحة القطط السوداء التي تجابهنا بعيون خضراء تلتمع في وسط الظلام الذي تكاد هي أن تكون جزءاً منه، وقد عالجها الرسام بتقنية تختلف بعض الشيء عما رأيناه في لوحاته الأخرى، تعود إلينا الدهشة مرة أخرى، ولكنها هذه المرّة دهشة مضاعفة. فاللوحة ما عادت وليمة بصرية وحسب ـ إنها تثير التساؤلات أيضاً. هل هذه القطط السوداء المحصورة بين جدرانها، مجرّد ضحايا مضطهدة لمتسلّط أبيض، كما يوحي عنوانها؟ أم أنها هناك كقوى غامضة، تتحدّى الظلام بعيونها البرّاقة، لتذكّرنا بحيوات كثيرة ممكنة، غير التي نراها؟

ولكن، ربما كان في العديد من لوحات فناننا، حين نعيد التأمل فيها، ما يجعلنا نطرح مثل هذا السؤال بالضبط على أنفسنا ـ حول الحيوات الممكنة التي تصلنا بها هذه الشخوص التي تتوالد في لوحاته، ولا تنتهي.

١٩٨٥

الحضور الجنّي بين ايروس وثاناتوس

يُدهش المرء حين يرى لوحة لعلي طالب يكون فيها وجه الشخص المرسوم مستديراً بكامله نحو المشاهد، كما في لوحته «نظارات بيضاء»، أو لوحته الأخرى «إنسان بورق». هنا خرج الرسام على طريقته دفعة واحدة، وبدا كأنه يخون ذاته، أو كأنه يحاول إقناع نفسه بأن من الضروري أن ينوّع على شكل تعلّق به طويلاً، حتى أصبح لصيقاً بمعانيه الخاصة، مهما انغلقت.

فعلي طالب من دأبه أن يرفض مواجهتنا بشخوصه، نحن المتعاملين معهم: إنه يجعلهم يأتون جمهورهم مواربةً، فلا يرى المشاهدون منهم إلا البروفيل فنحن هنا لا نُستدرج للمشاركة في ما يجري في اللوحة، لأن الفنان يؤكد على عزل ممثليه عزلاً يقتضيه الموقف الدرامي المتمثل في كل لوحة. وهو موقف ينغمر فيه أصحابه حتى التلاشي، ولا يهمّهم من الناظرين إليهم أن يفهموا بالضبط ما هم غارقون فيه.

ولكن الدراما لا تفوتنا. بل إن الفنان يجعلنا شهوداً عليها، أدركنا أم لم ندرك حقيقة العوامل المصطرعة ضمن إطار اللوحة ـ الذي هو، في حقيقة الأمر، إطار مسرحي صرف، بكل ما يستتبع به ذلك من تأويل.

ومن هنا هذا الوجه الجانبي الذي يتواتر في أعمال علي طالب: وهو بروفيل غامض أساساً، لأن احتمالات المعاني التي شحنه بها الفنان كثيرة ومتداخلة. وهو يغدو على أشدّه غموضاً، وبالتالي إيحاءً، حين نكتشف أن هذا البروفيل هو وجه وقناع معاً: هو حقيقة واقعة، وهو رمز لشيء ما وراء هذه الحقيقة. والحقيقة والرمز هنا كلاهما أقرب إلى المأساة، وقد يكونان في القلب منها.

غير أنهما في حالات نادرة، لا سيّما في فترة متأخرة، قد يقاربان

التفاؤل، فيبدو البروفيل قادراً على استيعاب أسرار الجيل الواعد بسحره، ويتداخل الليل والنهار إيحاءً بانتفاضات الحياة، كما في لوحة «لقاء مدهش». وهو حقاً لقاء مدهش، لأن شيئاً كالحب (ويا للغرابة!) يكاد أن يتجسّد، لأن شيئاً كاندماج الذات في ذاتٍ أخرى يكاد أن يتحقق. وذلك في عالم يضطرب في ذهن الفنان، حيث عنصرا الوجود الإنساني، كما في لوحة «رجل وامرأة، قد يستلقيان في فراش واحد، ولكنهما قريبان متنائيان، بروفيلان بلا جسد يشيح الواحد منهما عن الآخر، وبينهما هوّة لا تُردَم تقاس بآلاف الأميال، رغم الفراش الذي يضمهما.

والبروفيل هنا رمز هذا الفصل الرهيب، هذا العزل بين الوجه والوجه، لا يتقن ملأه بالتناقضات أحد كالفنان علي طالب. وفي الجمع بين البروفيلين تصوير للمفارقة الأليمة، بكل سخريتها الجارحة، التي يعبّر فيها الفنان عن وضع إنساني هو في صلب الدراما المتكررة في لوحاته. وهي دراما مقلقة، تثير تساؤلاً مستمراً، وتطالبنا بإعادة النظر في أعماقنا وتجاربنا رغماً عن أنفسنا.

ولسوف نرى هذه المفارقة بشيء من الوضوح في لوحة «زيارة بائسة» تمنّيت لو أن الفنان لم يكشف اللعبة بهذه المباشرة اللفظية في العنوان هذا الجسد الأنثوي، الذي فقد رأسه (بأكثر من معنى، ولا شك)، يجيء زائراً صاحب بروفيل لا نعرف بالضبط أمستيقظ هو يستقبل زائراً، أم نائم يستقبل طيفاً طارقاً. ولكن الزيارة في كلتا الحالتين أمر غير متكافىء، ينبىء بالكارثة. هذا البروفيل قد عانى دهوراً من الانتظار، والمرارة، والضياع. وحين يأتيه الجسد/الطيف، ثمة ما يشبه الفاجعة يملأ الغرفة/المسرح. فالحب قد سبقه الموت. وتحوّلت قصيدة الحب الممكنة إلى قصيدة رثاء. إننا في خاتمة المسرحية، لا ريب. وفي هذه «اللقطة» الأخيرة التي أتاحها لنا الفنان، لخّص مشاهدها السابقة كلها ـ وأبقانا في اللحظة النهائية من الخوف والشفقة، تلك اللحظة التي سوف تتجمد في الذهن دهراً لا تقيسه مقاييس الزمن.

في حوارية أفلاطون «المأدبة» (سمبوزيوم) نلتقي ديوتيما، تلك السيدة الحكيمة التي تريد أن «تعلّم» سقراط نفسه أهمية الحب وخطره، وتقول له: «إيروس جنّي مريد».

وفي الحديث عن أعمال أي فنان له شأنه، قد نتذكّر هذا القول، بإيحاءاته كلها، رغم الأشكال التي يتنكّر فيها هذا الجني، إيروس، ومنها حضوره أحياناً بشكل جني قد لا نستطيع ظاهرياً تبرير وجوده بين البشر وهم دائبون على ما هم فيه، والجني المريد يعمل فيهم سطوته. بل إننا نجد في العديد من أعمال علي طالب حضوراً غريباً لجنّي يبدو وكأن الفنان مرغم على استحضاره، أو ملهم في استحضاره، ليقول عن الفنان بعض ما يتعذّر على الفنان التعبير عنه، ولا نعرف إن كان لهذا الجني صلة بجنّي الحب، ومدى ما يتماهيان أو يفترقان.

ولسوف نستعير هنا ما قاله فرويد في أواخر حياته، حين قرّر، تفسيراً لبعض سلوك الإنسان، أن يفترض وجود غريزتين أساسيتين هما: إيروس، وغريزة التدمير. وقال إن هدف الغريزة الإيروسية هو إقامة توحيدات أكبر فأكبر والإبقاء عليها موحّدة: أي هدفها هو الجمع. وهدف الثانية، غريزة التدمير، هو على النقيض من تلك ـ تقطيع الصِلات، وبالتالي تدمير الأشياء. وأطلق عليها اسم غريزة الموت، ثاناتوس. وانتهى إلى القول إن إيروس وثاناتوس هما عنصرا الكينونة، وإن كل عمليّة في الحياة هي مظهر من مظاهر الطاقة، وإن ما من طاقة إلا وتصدر عن توتّر الأضداد، وبخاصة التوتر بين إيروس وثاناتوس.

ولعلّ هذا يفسّر ذلك التضادّ الذي تضطرب به لوحات علي طالب: الحب يهدّده الموت، والموت يهدده الحب. وبقدر ما يفلح ثاناتوس، يعود إيروس ويُبعث من جديد ليحيا ـ ولو أن حياته أشبه أحياناً بحياة الجنّي الذي قد يحطّم بقدر ما يبنى، وكأن عنصر الكينونة الواحد يتنكّر بشيء من زيّ العنصر الآخر.

ولذلك فإن هذه اللوحات تأبى تسليم نفسها لمعنى أحادي سهل. ولئن نجد فيها ما أسميه بهواجس النقيضين وهي تفعل باستمرار، فإنها تجابهنا بضرب من الـ Multivalence، أي تعدد المعنى والغرض والإيحاء، بحيث يتخذ الصراع بين إيروس وثاناتوس تعدديةً في الشكل والإيماء والمغزى، تطالبنا بوعي متعدد الجوانب لما في قدرتها على استخراج المكنونات من اللاوعي الإنساني.

وهنا سنستعير رأياً في هذا الموضوع لا يقلّ أهمية عن فرضية فرويد. ولسوف نجد أن الفرضيتين تتكاملان على نحو ما. يقول كارل يونغ:

«عندما يتهافت «القناع»، الـ Personal (الذي هو الشخصية الظاهرة التي يريد صاحبها أن يُعرف بها بين الناس)، تنطلق الفنتزة عفوياً وبقوة. وهذه الفنتزة، فيما يبدو، ليست إلا ما في النفس الجماعية من فاعلية نشطة. وهذه الفاعلية تصعّد من الأعماق محتويات لم يكن المرء يحلم بوجودها فيه. وكلما زاد تأثير اللاوعي الجماعي، فقد الذهن سيطرته القيادية. ودون شعور منه، يصبح الذهن مقوداً، وتتحكّم به تدريجيّاً سيروره لا واعية ولا شخصية. وإذا الشخصية الواعية تُدفع يميناً ويساراً كبيدق على لوحة شطرنج يحرّكه لاعب خفي. وهذا اللاعب هو الذي سيقرر لعبة القدر، وليس الذهن الواعي وما يرسم من خطط...».

والقناع، لدى هذا الفنان، يبدو كأنه في انزياح مستمر، لكيما يطلق فنتزة العالم الداخلي هذا. وميّزته هي في أنه يستطيع، حين يواجه قماشته بالريشة والأصباغ، أن يدفع بالشخصية الواعية لإبراز ذلك اللاعب الخفي البارع، الموزّع بين إيروس وثاناتوس، بين الجمع والتوحيد، وبين التفريق والتحطيم، ليقذف برموزه وصِيَغه بقوة الفنتزة المبدعة أشكالها، والمطالبة بتأويلاتها، مهما تناقضت.

وأراني حين أتأمل أعمالاً من هذا النوع، حيث الإدهاش والإقلاق يتلازمان حتى ليكاد المرء أحياناً أن يعلن أنه لا يفهم، ولذا فإنه منفتح

لكل معنى محتمل، وحيث يتذكر ذلك الضرير المشهور: «أصدّق هذا الأمر، لأنه مستحيل» - أراني أتذكر ما قاله يونغ في سياق آخر قد يتصل بما أنا متأمل فيه:

«لن يتصور إنسان أنه سيد هذا العالم إلّا إذا كان مجنوناً... ولكن الإنسان يحاول ضرباً من السيطرة على التجربة، بطريقتين اثنتين: من ناحية، بحصوله على المعرفة والحكمة القصوى، ومن ناحية أخرى، بأن يُبدى إرادة قصوى لا يبلغها غيره. وقد صوّر كل من غوته ونيتشه إحدى هاتين الناحيتين. ففي «فاوست» يحاول غوته أن يحلّ مشكلة السيطرة من خلال شخصية الساحر العالم، صاحب الإرادة المطلقة، الذي يعقد اتفاقاً مع الشيطـان لتحقيق السيطرة. وفي «زرادشت» يحاول نيتشه أن يحقق الأمر عن طريق الحكيم الأسمى الذي لا يعرف الله ولا الشيطان، فيقف الإنسان - كما وقف نيتشه نفسه - وحيداً، عصابياً، لا ربّ له ولا دنيا ينتمي إليها...».

والفنان دائماً مأخوذ بضرب ما من هذا الجنون، لا ليسود العالم، بل ليسيطر، في الأقل، على تجربته لهذا العالم. وفي كل عمل فني كبير نجد فاوست، صاحب الاتفاق مع الشيطان لتحقيق هذه السيطرة - وهو الاتفاق الذي سيجرّ به في النهاية، ثمناً لهذه السيطرة، إلى نيران الجحيم - كما نجد «الحكيم الأسمى» الذي سيقف في النهاية «وحيداً، عصابياً» هجره ربه وهجرته دنياه. وتجد الفنان يحاول السيطرة ولكنه يصارع هذين المصيرين، وتأتي أعمـاله سجـلاً لهذا الصـراع الإبداعي، بكل ما فيه من إمكانات الألم.

وكما رأينا قبل قليل، فإننا في منطقة من الكيان الوجودي حيث تتجمّد اللحظة في الذهن دهراً لا تقيسه مقاييس الزمن. وهو أمر يتردّد في هذه الأعمال بشكل ضمني أحياناً، وبشكل صـريح أحيـاناً أخرى.فاللازمنية التي ترافق أحاسيس معظم اللوحات يجازف الفنان في النص عليها في لوحة «البروفيل والساعة»، حيث الساعة المنبّهة فقدت عقاربها. ما عاد الوقت يُحصى، وما عاد هناك من به حاجة إلى

ساعة تنبّهه، وهو اليقظان أبداً، المحدّق بلا زمن في الغوامض التي ينتظرها في موضع ما من الكينونة تعدّى الأمل كما تعدّى اليأس، وعلى العين أن تبقى مفتوحة الجفنين إلى ما لا نهاية.

ومن هنا كانت تلك اللوحة المسماة «في انتظار الدور»، حيث القناع يغتصب الوجه الحقيقي ـ أم أن الوجه الحقيقي هو الذي يغتصب القناع؟ ـ ويكاد البروفيل أن يصبح ثلاثة أرباع الوجه (يكاد يغامر بالمجابهة)، حين تغافله أضواء المسرح وتسقط فجأة عليه، قبل أن يحين الدور المزعوم. وهو دور سيتأخر كثيراً، حتماً.

إننا باستمرار أمام هذه الخشبة السحرية، تتفرّج على مشهد تتحكّم به طريقة في الإخراج ـ في الإضاءة، وتصريف الحركة، وفرض الصمت لئلّا يخرج الممثل عن حيّز الإيماء الصرف ـ هي طريقة فنان يريد اختزال عملية الإيصال إلى لحظات من الرؤية تنفذ إلى الوعي، كسكّين حادة، بطعنة واحدة، لا تفسّر نفسها، ولا تبرّر دوافعها. وعلى حين غرة قد يظهر أمامنا وجه يختلف عن البروفيلات جميعاً، وقد انبجس من بين أوراق نبتةٍ مجهولة، كما في «الإنسان يورق». وأروع من ذلك هذا الوجه (في لوحة أخرى) الذي أخذ يتكامل بين أغصان شجرية: إنه تحوّلٌ اسطوري من تحوّلات أوفيد، وهي تحوّلات عشّاق غلبوا على أمرهم، فتحولوا إلى أشجار، أو أزهار. ولكن التحول هنا يعود فينعكس باتجاه بدايته، فتتحول الأوراق إلى إنسان، وتتكشّف الشجرة عن وجهها البشري.

والذي يتضح لنا هو أن لوحات علي طالب محاولات متكرّرة لقول ما يبدو مستحيلاً قوله نصّاً. فمنذ البداية ثمة تضاد يستمرّ فعله في تجربة هذا الفنان، وكأنه يستخرجه من أعماق الوعي، أو اللاوعي، ليوجد ذلك التوتر الذي رأيناه يملأ كل عمل فني مهم، كل عمل لا تُستنفد معانيه مهما أطلنا الوقوف أمامه، وترفض المعاني أن تتحرّر لما فيها من طاقة على تعددية الإيحاء والتأويل. لوحاته إذن تعاملٌ بارع مع تجربةٍ تلحّ على النفس بنقائضها، وتتملّص منها، كلما تعود

فتلحّ، وتتخلّص من جديد، تاركةً كل مرة أثرها بشكل أو بآخر على القماشة، وفي الذاكرة.

وهذا التضاد بين إيروس وثاناتوس، بين مبدأ العشق والتوحيد، ومبدأ التمزيق والموت، يتردّد في الرسوم على مستوى الذات ومستوى الآخر، متزايداً في كثافة رمزه، وشدّة إقلاقه، نافذاً بأثره كل مرة في نفس المشاهد على نحو يقارب الأثر المأساوي في الدراما. وإذ يستمرّ الفنان في التعبير عن ذلك المستحيل الجائش بلوعاته الغامضة، بلونيّة أحادية يكاد يستعيرها من خصوصية الحلم، يبدو وكأنه يتعمّد تغليف مشهده الداخلي، حيث التوحّد والتمزّق، العشق والموت، بضوء غسقي لعله من ميّزات التساؤل والتحرّق بحثاً عن وضوح لا يجيء.

ولذا فإن البروفيل، مثلاً، الذي هو من موتيفات علي طالب المتواترة طوال ما يقرب من ربع قرن من الزمن، يبقى مليئاً بغوامضه الموحية: مليئاً بأسرار مأساته، مسحوقاً، متّهَماً، رافضاً، مؤكداً حضوره العنيد على نحو ما في هذه اللوحة أو تلك، كعنصر من عناصرها، إلى أن نراه في إحدى اللوحات وقد استأثر بفضائها كله، مستوحداً، متفرّداً، حابساً ضمن خطوطه ما يصرّ على التسرّب إلينا من معاناته وتباريحه.

لقد بقيت أعمال علي طالب في قرارتها، ولمدة طويلة، مراثي ينوّع فيها الفنان على بضع ثيمات أساسية من ثيمات هذا العصر، بأسلوب هو في النهاية أقرب إلى الموسيقى، التي يبقى رنينها في النفس بعد أن تتلاشى أنغامها، ليذكرّنا دوماً بلوعتها، وجمالها، رغم ما فيها من مؤشرّات البؤس، والرعب.

ولكننا نرى فى منحى الفنان الأخير تحرّكاً يبتعد به عن الشوك والجرح، ليقترب من الوردة والفرح، ماثلاً في تحول اللون لديه من الأحادية الخضراء أو الزرقاء الهاجسة بالأسى، إلى لهيب الأحمر وما يشوبه من أسود وأبيض الضـاجّ بعنفه. ونحن لا نغفل هنا عن أن تمثاك البورسلين، في إحدى لوحاته الأخيرة، محطّم، وهو جسم امرأة، وإن فوق هذا الجسم كائناً آخر: إنه هذا الـ «هو» البدائي، هذا

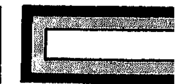
الجني، المقحم حضوره علينا، وأن الوجه النمطي الذي عرفته لوحاته القديمة يـعـود مجدداً في قفص من حديد، وهو يعدّ الأيام بشخوط على حائط عتيق كما يعدّها على جبينه المسطّر... ولكننا نجد أيضاً إيروس وهو يؤكد حضوره الشهواني مكافحاً بين العاشق والمعشوق، وبين الشخوص النمطية العليا لرجال ونساء يتبدَّون في أشكال كهنوتيّة، طقوسية، ولعلّهم خرجوا للتوّ من الصحراء بصبّـارها وأشواكها، ليدخلوا الجنينة بأشجارها وأورادها. ثمة تخطيط قوي بالفحم والقهوة لوجه امرأة تبكي دموعاً من دم، وثمة عقرب رهيب من عقارب ثاناتوس. ولكن هناك الآن أيضاً وجوهاً كلها عيون وشفاه مضخّمة، مثقلة بالرغبة واللذة.

ولئن تتساقط المصائب على الإنسان كالمطر من السماء في لوحة أخرى، فإن ثمة وعداً بخلاص ما في هذه الشفاه والعيون ودرجات الزاقورة الجلجامشية المتلاشية في ضباب الزمن الأسطوري. ثمة سعادة ما هنا، تتخطّى الألم والعذاب، رغم ما يهدد هذا الوهج العاطفي كله، وذلك بالعودة إلى أرض أولى بدائية، حيث قد يهجع الجنّي، ويتمنّع الحب على الموت.

ويبقى المتلقّي أمام هذه الأعمال في غمرة ذلك الغموض الغني، الواقع أبداً بين منطقتي الوعي واللاوعي، ليحمل بعضاً من توتراته، بعضاً من نشواته وعذاباته، إلى حيث تغتني تجربة المتلقّي بمحاولة الفنان السيطرة على تجربته، أسىً وفرحاً، كشفاً وعمقاً، في تضادّ جادّ الوقع في النفس، وقوي الفعل في الذاكرة(*).

١٩٨٨

(*) على هامش مهرجان المربد ببغداد، في خريف عام ١٩٨٧، القى المؤلف محاضرة في مكتبة السيدة ناصرة السعدون في المنصور عن أعمال علي طالب، استعرض فيها تطور الرؤية عنده منذ بداياته في أوائل الستينات، عارضاً زهاء مئة شريحة ملوّنة لرسومه.



حلم الفنان والمغامرة اللونية

قد ينسى المرء، حين يرى أعمال اسماعيل الشيخلي الأخيرة التي رسمها في عامي ١٩٨٧ و ١٩٨٨، أن هذا الفنان المليء بعنفوان اللون ينتمي في الواقع إلى أوائل الرسامين الروّاد الذين، منذ مطلع الأربعينات، جعلوا يرسون أسس مدرسة للفن في العراق بجهودهم الشخصية الشابة، وبما يعتلج في نفوسهم من حب عفوي، وما يعمل فيها من اندفاع لتصوير الطبيعة في ما يحيط بغداد من بساتين ونخيل وبطاح على مدّ البصر.

وقد كان من نصيب الحركة الفنية التي تأسست بما حققوه من رسوم يومئذ أن تتكامل وتنضج على أيديهم، وأيدي زملائهم، وتتخذ لها مسارات ما كان لهم أن يتوقعوا أنها ستؤدّي بكل منهم، من مجرّد الهواية التلقائية، إلى موقف من الحياة والتجربة البصرية والأسلوبية، تتحقق به مدرسة غنية بطرائقها، تعمّ القطر شيئاً فشيئاً، ثم ينتشر أثرها في الوطن العربي، لتجعل من الرسم العربي المعاصر نظيراً لما يجري في الغرب من تعبير تصويري له أثره في مظاهر العيش وأساليب العمران.

ولد اسماعيل الشيخلي ابناً لنجار في مدينة بغداد، ولكنه نشأ وترعرع في أرياف «نفط خانه»، على الحدود الشرقية الوسطى من العراق، حيث الأرض تتماوج وتنسرح ممتدةً في اتجاه التلال النائية التي بقيت، على نحو ما، ماثلة في خيال الفتى طيلة حياته اللاحقة، مهيّئةً له مرجعاً بصرياً يضع الكثير مما يراه حوله في علاقة حسّية، ولكنها في الوقت ذاته تكاد تكون هندسية، بهذا الذي يتراءى له دوماً من بعيد، ناهضاً مغموراً في الشمس أو معتماً بالغيوم، والناس في حركة يتدانَوْن منه أو يتناءَوْن عنه.

لعله لم يكن في أول شبابه ليعي هذه العلاقة بقوة ووضوح، ولكن انصرافه إلى الرسم يومئذ في وسط لم يكن للفن البصري فيه دور يذكر قد يكون بعضاً من هذا النازع العميق الذي سيتصاعد نشاطاً في نفس صاحبه، إلى أن يتبدّى فعله الأقوى في سنوات النضج التي بتنا نرى نتاجاتها الآن.

ومن الصدف أن اسماعيل كان ضمن أول مجموعة من الفتيان تدخل في «معهد الفنون الجميلة» عام ١٩٣٩ لتدرس الرسم على فائق حسن، الذي كان قد درس في باريس في أواسط الثلاثينات وتعيّن أول مدرّس للرسم في المعهد في السنوات الأولى من إنشائه. لم يكن طلّاب المعهد كثيرين في سنوات الحرب العالمية الثانية، والذين تخرّجوا مع اسماعيل من فرع الرسم عام ١٩٤٥ كانوا قلّة ضئيلة، أتيح لهم في سنتهم الأخيرة أن يدرسوا أيضاً على جواد سليم، وهو بعد في بدايات شبابه ولم يكن قد تلقّى إلا سنتين من الدراسة الفنّية في باريس وروما، وقد انتقل عام ١٩٤٤ من العمل في متحف الآثار العراقية إلى العمل مدرّساً للنحت وتاريخ الفن في معهد الفنون الجميلة. غير أن اسماعيل كان أقوى صلة بفائق حسن الذي تمحور عدد من الرسامين حوله في جماعة الـ «اس. پي» «الجمعية البدائية»، ومنهم اسماعيل، مع خالد القصاب وزيد محمد صالح وآخرين، وكان جواد أيضاً على بعض الصلة بهم.

وكان من بعد النظر لدى المسؤولين يومئذ عن التربية والتعليم في العراق أن يستأنفوا، حالما انتهت الحرب العالمية الثانية، إرسال الطلاب المتفوقين في الفنون للدراسة في باريس أو لندن، وبينما أرسل جواد سليم وعطا صبري وحافظ دروبي في بعثة دراسية إلى لندن، كان اسماعيل الشيخلي ممن أرسلوا عام ١٩٤٧ لإكمال دراسة الفن في مدرسة الفنون الجميلة «ايكول دي بوزار» بباريس، حيث بقي حتى عام ١٩٥٢.

ويجب أن نلاحظ أن هذه الفترة، وبخاصة السنوات الثلاث منها

من ١٩٤٩ إلى ١٩٥١، كانت فترة تكريس مهمة لبدايات الحركة الفنية الحديثة في بغداد. فقد ازداد نشاط جماعة الـ «اس. پي»، رغم غياب اسماعيل عنها، وأقامت أول معرض شامل لها باسم «جماعة الرواد»، في دار الدكتور خالد القصّاب في آذار عام ١٩٥٠. وسرعان ما انشقّ عنها جواد، وأنشأ «جماعة بغداد للفن الحديث» عام ١٩٥١، وأقامت معرضها في نيسان من تلك السنة. وكانت الاتجاهات عند كلتا الجماعتين تؤكد ضرورة التمسّك في الفن بما هو محلّي، وتراثي، ومن تربة الوطن، وفي الوقت عينه تؤكد ضرورة التعامل مع هذا كله بروح العصر وأساليبه المستحدثة، رغم ما يبدو في هذين المطلبين من تناقضٍ على الفنانين أن يجدوا له الحلّ الذي سيعطي أعمالهم صفة الخصوصية والتمايز.

وعندما عاد اسماعيل الشيخلي إلى بغداد عام ١٩٥٢ ليعمل مدرّساً في معهد الفنون الجميلة، كان قد مرّ بكل ما يمرّ به تلميذ الفن في باريس من تأثرات لا محيد عنها،وهي التي ستغنيه معرفةً وصنعة، كما تغنيه بالتساؤلات عما يريد أن يقوله مجدِّداً حالما يتنفّس هواء بلاده مرة أخرى. ولئن عرف اسماعيل أساتذةً عديدين في باريس، فإن أشهرهم كان أندريه لوث، الذي ترك في فن تلميذه أثراً ظاهراً في تقسيمات اللوحة وفق خطوطها العمودية، والتي كانت تمثل عند أندريه لوث تطوّراً من التكعيبية في اتجاه خصوصيته المحدودة والمتميّزة معاً. وكان ذلك ظاهراً في تقسيمات اللوحة إلى مساحاتها اللونية عند اسماعيل في تلك الآونة من عودته.

وفي المعرض الثاني لجماعة الروّاد عام ١٩٥٣، ومعارضها التي تعاقبت بانتظام بعد ذلك، كان اسماعيل الشيخلي من أبرز المشاركين، مؤثراً في لوحاته المواضيع الشعبية التي باتت، طوال الخمسينات، جزءاً أساسياً من بحث الفنان العراقي عن خصوصيته، من ناحية، ووسيلة من وسائل الاحتجاج السياسي الضمني، من ناحية أخرى. وهو احتجاج ساهم فيه الرسام والنحات إلى جانب الشاعر والقاصّ في

ذلك العقد المليء بالتجريب والمغامرة، والمليء بروح التمرّد والتجديد في شتّى ضروب التعبير في الأقطار العربية جميعاً.

وفي عام ١٩٥٤، في اللوحات، والغرافيكيّات التي نفّذها في باريس (لانعدام الليثوغراف في بغداد يومئذ)، صوّر اسماعيل بعضاً من كوارث الفيضان الذي عرفته بغداد في تلك السنة، حيث الرجال والنساء والأطفال يحملون على أكتافهم ورؤوسهم أمتعتهم البائسة هرباً بها إلى مكان أمين. ولم يكن ذلك كله من الفنان، الذي حذق الأساليب السائدة في الغرب، وبخاصة في فرنسا، إلا تعلّقاً برؤيته الذاتية التي لا يريد لها الضياع فيما يستخدم من أسلوب وتقنية تفرضهما عليه ثقافته المعاصرة، مهما تكن مصادرها. وذلك مما زاد في دفع الفنان باتجاه الموضوع الشعبي والمظاهر التقليدية للحياة العراقية، كمخرج من المأزق التعبيري الذي تفاقم الشعور به عند معظم الفنانين المبّرزين في تلك الفترة. فكان أن يرسم الفنان امرأة تلبس العباءة وخلفها تنهض مئذنة وقبّة جامع زرقاء، وأمامها «شيف» أحمر من رقيّة بيضاوية، إعلاناً عن انتمائه الوطني، وتأكيداً على «شاعرية» يعود بها ابن المدينة إلى جمالية الفطرة الشعبية - وإن يكن الكثير من ذلك في زوال سريع في المدينة نفسها.

وإذ تحرّك اسماعيل في هذا الاتجاه، الذي كان جواد سليم لفترة ما من أبرز السائرين فيه أيضاً، اكتشف أن قوام المرأة بعباءتها السوداء الضافية فوق فستان أحمر أو أزرق، يهيىء له مادّة بصرية صرفاً تتيح له استنباع قدراته اللونية والتنويع بغزارة مدهشة. وقد تأمل في هذه المرأة من زوايا مختلفة، سجّلها في أعماله المتعاقبة.

فهي بعد أن كانت في الأغلب رمزاً يمثّل الطبقة الفقيرة، ويتحدّد معناها في اللوحة ضمن هذا النطاق، أخذت تمثّل الآن بقوامها المشوق جمالاً أنثوياً خاصاً، فيه خيلاء وعذوبة. فركّز اهتمامه أولاً على القوام، مختزلاً الكثير من التفاصيل، ليبلغ خلاصة الحركة

الميّاسة التي يتصف بها القوام، وميله إلى التكوينات الغنية حين تتكاثر الشخوص وتتآلف في أوضاع متباينة.

وكان من الطبيعي أن يلتفت الفنان عندها إلى الوجه بالذات، مؤطَّراً بالعباءة والفوطة، وبما يشبه الخمار الذي يحجب فتنة المرأة ويكشفها معاً، وإذا الوجوه تتكاثر، والعيون الكحلاء تطلق سحرها، ويقل التركيز على الجسم استئثاراً بإيحاءات الغواية والحب الصادرة عن الوجوه والعيون والأفواه. وإذا تعدّدت الأجسام، فإن الوجوه تبقى على أهميتها، وتُجعَل جميعاً في تكوينات يؤكد فيها الفنان على التخطيط الحادّ بقدر ما يؤكد على اللون، ويذكّرنا بذلك بالمنمنمات العربية القديمة، ولا سيما رسوم الواسطي.

ويبدو أنه، كالعرب القدامى، لا يتوخّى أي ضرب من التصوير الشخصي (البورتريت)، فتبقى المرأة هي كل النساء، ويبقى الرجل، إذ يُدخله، أحياناً قليلة في هذه المجاميع، كل الرجال - وتتداخل الخلفيات والأماميات برموزها المنزلية القليلة، إبرازاً لهذا الحضور الحسّي المغري للمرأة، الذي يحوّل لوحات الفنان إلى غنائيّات غزلية، تبدو شعبية بمحتواها، ولكنها حداثية بصياغتها وأسلوبها: فالتركيب هندسيّ، والمفردات في حدّها الأدنى، والمساحات اللونية هي فضاءات مطلقة.

وقد استبدّ الاحساس البصريّ بالفنان بعد ذلك، بحيث أضحى اللون شغله الشاغل، وأضحت الصورة حجّةً لمغامرته اللونية المتجدّدة. فأبعده ذلك تدريجياً عن الوجوه، وعاد به إلى الشخوص مرة أخرى، ولكن على غرارٍ قلّل فيه من القوام النسائي كطاقة للغواية الجنسية، منصرفاً إليه كوسيلة تحمل شحناتها الجمالية عن طريق التركيب الخطوطي والتعبير اللوني.

وفي هذه المرحلة، التي كانت لها جذور في الستينات، ولكنها تبلورت منذ أوائل السبعينات كرؤية متفرّدة ستزداد تعقيداً وعمقاً بالمزيد من نضج الفنان، تتمازج في خيال اسماعيل عناصر تكوينه الإبداعي التي

تبدأ أصلاً بطفولته، وتغتني بتجربته العادات والتقاليد الشعبية في نفط خانه، وبغداد، ومدن العراق وأريافه، مع اهتمامه بالقوام الأنثوي المسربل بالعباءة، ونزعته اللونية العارمة، وميله إلى تجاهل المدينة والرنوّ إلى طرائق الناس البسطاء في التعبير عن أفراحهم الجماعية ومتعاتهم البريئة في المناسبات الدينية والأعياد الموسمية. وهذا التمازج يحقق فجأةً انقلاباً في رؤية الفنان: لقد انتهى به إلى كشف هائل عن عالم غنيّ مثير، يموج بالحركة واللون والإيحاء....

ما من شك في أن الأساس في ذلك كله هو عودة الفنان، بتوقه، وحنينه، إلى ينابيع طفولته. وهي عودة إلى تلك البهجة الرائعة التي ما انفكّت شاخصة بصورها في خياله، وتحوّلت مع الزمن إلى حلم قُزَحيّ قد يسكن النفس ليكرّر مدّها بالألَق اللوني المراح الذي ما عاد الواقع يسخو به كثيراً. بل إن البهجة تأتي بتفجّرات لونية مشعشعة يستطيع الفنان الآن التحكّم بها بقدرته التقنية. وهو يتحكّم بها لكيما يزيد من استسلامه لنشوتها. فهي قد غدت نوعاً من الوجد، يجعل للوجود المستمر حرارته الصوفية، ودفعه التعبيري. ومن هنا زوبعية الخطوط المتصاعدة، وعنف الأصباغ بكثافتها ونقائها معاً، مؤكدة مرة بعد مرة فرحة ذلك العيد الذي لا ينتهي، فرحة تلك الزيارات وتقديم النذور للجوامع ومقامات الأولياء التي لعلها حققت للنساء صَبَواتهن، واستجابت لرغباتهن في الخصب والولادة: وحققت عن طريق الكتابة والمداورة فرحاً للإنسانية كلها.

فالجامع، أو المزار، يشكّل في معظم هذه اللوحات نقطة مركزية في الأفق البعيد، تشعّ منه خطوط التصميم وحركة المجاميع، والأرض بانبساطها، وتلالها النائية، هي دائماً أرض العراق، حيث قد تتراءى زاقورة بابلية نائية عند التقاء السماء بالأرض: ثمة استمرارية تتداخل فيها الأزمنة، ويكون الماضي شاخصاً دوماً في اللحظة الحاضرة، عن طريق هؤلاء النسوة الباقيات أبداً مهما تغيّرت الحقب، تدوّم بهنّ لذة بقاءٍ أزلي يتخطى بسيرورته أية سيرورة أخرى قد

يفرضها العصر. فتكون عودة الفنان إلى منابع الطفولة إنما هي عودة إلى منابع الكينونة البشرية بالذات، منابع الإنسان الأولى في قدرته على الحياة والفرح.

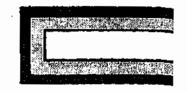
وقد أدرك الفنان في لوحاته الأخيرة مرحلةً يشتد فيها إحساسه الجامح باللون والحركة، فيستخلص من أشكال الناس والأشياء جوهرها اللوني والحركيّ المحض، حتى ليقارب المدرسة «التعبيرية التجريدية» في أسلوبه، لولا أن الإيحاء بالشخوص المؤنسة يبقى مستمراً رغم نزوعها إلى التحوّل إلى نغمات لونية وخطوطية تتداخل وتتلولب في كل اتجاه عبر القماشة العريضة.

يعيش الفنان حلمه، فيزداد قدرةً على العيش، وعلى المزيد من الحلم، ما دام هو يعبّر عنه في شكل من الأشكال. لعلّ رساماً كتولوز لوتريك أو ديغا، يجد في تصوير خفّة لاعبي السيرك أو راقصات الباليه لا تحقيقاً بصرياً لجمال الحركة فقط، بل استخلاصاً لتعويض الفنان النفسي أو الجسمي عما لا يتاح له من هذه الخفة المذهلة وهذا اللعب المستحيل. ولعل رساماً كبيكاسو أو جورج روو، يرى التناقض المأساوي بين بؤس المهرّجين ولاعبي السيرك في حياتهم الحقيقية وبين المرح الذي يشعّون به للناس في حركاتهم وألاعيبهم. ولكن هؤلاء الرسامين جميعاً في تصويرهم لهم يفصحون أيضاً عن حنين عميق الأغوار في أنفسهم لامتلاك مثل هذا السحر الخافق وهذه الفتنة الحركية، مهما يرافقهما من حزن أو أسى. إنهم يحلمون التجربة بكل عواطفها الممكنة، ويحققون بالحلم لوحاتهم التي لا تُنسى، والتي هي بعض مؤشّرات حياتهم.

لعلنا نرى شيئاً من هذا القبيل في حنين اسماعيل الشيخلي إلى ملاعب الطفولة وزيارات النساء الجماعية ونزهاتهن في الحقول، فيرسمها بهذا الحماس، وهذا الحب، وهذا التركيز. إنها البراءة المفقودة التي يحنّ إليها فنان يريد من الحياة اللون والبهجة، الصياح والضجيج، على غير ما تيسّره له أيامه الرواهن، كأنّ في إلقاء الذات في

خضمّ مباهج الماضي البدائية إنعاشاً للحواس، وإمضاءً لمتعة العين ونضارة النفس معاً.

وحده الفنان يستطيع أن يحيا هكذا مضاعفاً ومثاراً عن طريق إبداعه، فيهب الآخرين بعضاً من نشوة هذه الحياة المضاعَفة والمثيرة، بسحر ما يبدع. وهذا ما يعرفه حقاً ويجيد أداءه فنان رائد ومتجدّد كإسماعيل الشيخلي.



جبرا ابراهيم جبرا: أنا والمكان

في أكثر ما كتبت عبر السنين، كان الزمن يستأثر بناحية أساسية من تفكيري وخيالي، وأنا لا أعي. فأنا، رغم اهتمامي منذ الصبى بالتاريخ، عربياً وعالمياً، لم أكن أحدد لتفكيري وخيالي مساراً واعياً لأثر الزمن في ما أحاول من كتابات، إلى أن تراكم ما كتبت، وجعلت أرى هذا الخيط المتواتر فيه بوضوح متزايد في فترة متأخرة نسبياً من حياتي. ولكن ما أردت أن أقوله كان في هذه الأثناء قد تبلور في معظمه، وتبيّن أثر هذا الشيء الغامض الذي لا تحدّده الحواس ولكنه يحتويها بسحره الدافع أبداً، ووجدت أن حسّي الفطري له كان عنصراً أساسيّاً في التناغمات، أو حتى النشازات، التي صبوت إلى تصويرها من خلال الكلمات: من خلال ما تجسّده من حدث، أو شخصية، أو جو، أو موقف ـ وبكلمة، من إدراك للإنسان وحضاراته، وأكاد أقول «حضارته»، بالمفرد، إذ يجعل الزمن منها جميعاً مسعى واحداً متواصلاً يعطي الإنسان فرادته في ميدان البقاء.

غير أن الذي كنت أسبق إلى وعيه، كان المكان، فطرياً أيضاً أول الأمر، ولكن بشكل أكثر وضوحاً وأكثر إدراكاً مني لأبعاده مع تنامي التجربة، وتنامي القدرة على الإمساك بشوارد الذهن وإدراجها في أُطُر التفكير والتخيّل. ولكن وعي المكان ذاته كان أشبه بشاعرية بصرية يستسلم لها المرء عفوياً، دونما تفحّص أو نقد، ربما لأنها تزيد من حدّة الملاحظة وحدّة المتعة الحسّية بشكل يمكن تعيينه قياساً إلى متعة وعي الزمن التي تتخطّى الحواس والتعيين المباشر.

وهذا كله يعود عندي، كما لا شك عند الكثيرين غيري، إلى تجربة المكان إبّان الطفولة وسنوات المراهقة ـ تلك الفترة التكوينية الحافلة، التي تجعل الإنسان ما هو عليه جوهرياً حتى النهاية، مهما تغيّرت ظروفه فيما بعد. فقد كان «المكان» يومئذ يعني، من ناحية، حيّز

المعيشة الآنيّة، حيّز الأكل والشرب والنوم، حيّز علاقة حبل السرة بين الولد ووالديه في غرفة صغيرة؛ ويعني من ناحية أخرى ذلك الفضاء الفسيح الهائل الذي كانت الغرفة الصغيرة، في تجربتي الشخصية، تقوم فيه وكأنها ليست أكثر من كهف في منسرح جبلي، حيث يقوم التضادّ لذيذاً ومحفّزاً بين الداخل والخارج ، بين المكان كرقعة محدودة، والمكان كفضاء لا يُحدّ إلّا بأفق قصيّ جباله زرقاء متلألئة، وبسماء قصيّة غيومها بيضاء متناثرة.

وكان المكان يعني لي دائماً الصخر والحجر، لأنّهما مكوّنا الأشكال المرئية، سواء منها ما صنعته الطبيعة أو ما صنعه البشر. فالبيوت كانت من حجر، والحجر فيها أنواع: خشن أو أملس، مدقوق أو على الطبيعة، هندسي الشكل أو عشوائيّه، أبيض اللون أوورديّه، وتنهض كلها على أقواس من الأبواب والنوافذ بأحجام إنسانية القياس مفهومة العلاقات، إزاء الوديان والتلال والحواكير التي، مهما عملت فيها يد الإنسان للاستفادة منها، فإنها تبقى بأشكالها وصخورها عفوية، متفجّرة، رافضة للسيطرة. ولو أنها في الوقت ذاته مغرية بالخروج إليها، والدخول في ثناياها، كحبيبةٍ غير مروّضة إزاء ألفة البيت وأمنه، تلوّح لنا بزيتونة غبراء مستوحدة، أو زهرة وحشية انفلق عنها الصخر ورفعت خدّها للشمس بكبرياء.

ثم كانت هناك في بيت لحم كنيسة المهد التي قُدَّت من الصخر ظاهراً وباطناً. وساحتها الأمامية مرصوفة أيامئذ ببلاطات صقلتها ملايين أقدام البشر طوال ستة عشر قرناً من الزمن. أما بنيانها المشرف على الوديان والجبال الثنائية، فمن حجارة ضخمة. ومدخلها منخفض جداً، ينحني المرء حتى الخصر لكي يعبر صخره الزّلق، ليسير بعد لحظات بين أعمدتها الرخامية العملاقة، تعكس نعومتُها أضواء القناديل الزيتية التي تتدلى من سقفها الخشبي. الشاهق، وقرب السقف بضع نوافذ مستطيلة يتسرّب منها شيء من نور السماء، هابطاً ليبثه في عَتَمةِ ما بين الأعمدة، حتى منصّة الهيكل الفسيحة.

وينزل المرء بعد ذلك الدرجات نصف الدائرية، وهي من صخر مرمري محروق أملس، إلى المغارة المنقورة في الصخر ، حيث مذود ميلاد المسيح: فيقوم في الحسّ مجدَّداً تضادّ الفضاء والكهف، تضادّ السماء والأرض، وكأن النفس قد عادت من انفلات الحياة المترامي البارد إلى رحِم الكينونة الدافئ الحميم.

وكانت تجربتي لقبّة الصخرة في مدينة القدس، بعد ذلك بفترة قصيرة، تؤكد ذلك الإحساس للمكان، مع إضافات من الوعي والملاحظة المتنامية. لم تكن المدينة القديمة مبنية كلها من حجر فقط، بل كان الترابط في مبانيها، والتعاقد فيما بينها، تجربة مستمرة. فالقادم إلى القدس، يأتيها من أبواب أسوارها التي ترتصف حجارتها الضخمة، صفاً فوق صف، منبثقةً من السفح الصخري للتلال التي بنيت عليها في الأصل: أبراجها تذكرّ بماضٍ يعود إلى بضعة قرون، ولكنّ حجارتها السفلى وأُسُسَها تذكرّ بالعهود الأولى التي تعود إلى أربعين قرناً أو أكثر من زمن يضجّ بالتاريخ . والداخل فيها إنما يتغلغل في طرقات معقودة، وأزقّة مقنطرة، تتخللها الفضاءات بين حين وحين ليؤكد شعاعُها العَتَمات المتعاقبة، ويكون السير على الأرضية المبلّطة (يومئذ) بالحجارة الصقيلة كالسير من خلال رقرقة الحرير وحفيف الزخرفة التي ترسمها الأضواء والظلال، إلى أن يبلغ المرء ساحة قبّة الصخرة - وإذا النور الغامر والفضاء الفسيح، تؤكده أقواس وقباب صغيرة تناثرت هنا وهناك، ويتربّع في وسطه مبنى ثماني الأوجه من أجمل ما أبدع الإنسان تمجيداً لربه، وتأكيداً على علاقته بالماوراء الذي يصبو إليه. وحين يصعد المرء درجات المرتقى العريض إلى مبنى القبة، يدرك أنه يشاطر الموقع اتساعه وعلوّه، وحين يدخل من إحدى البوابات الرخامية، من خلال الزخارف المزججة، إلى الأعمدة الداخلية والجدران الفسيفسائية، والسقوف العربسكيّة المذهّبة، لينزل إلى الصخرة نفسها التي بنيت عليها هذه الروعة الهندسية، يعود به الحسّ الغامض إلى ذلك الذي يلخّص

تجربة الإنسان الأصلية الأولى بالمأوى - حسّ دخول المغارة كعودة إلى رحم الأمن والطمأنينة، لكيما يعاوده الشعور، عند خروجه، بأنه أضحى في الملتقى بين المكان كعراء لا يُحدُّ يثيره بضيائه ووهجه، والمكان ككهفٍ يحميه بعتمته وطراوته.

ومن أهم تلك الأماكن في تجربتي المقدسية، ذلك المبنى الحجري الضخم لكنيسة القيامة التي كنت أيام حداثتي أزورها صباح كل أحد. ففي داخلها فسحة عريضة تحيط بالضريح المقدس على شكل دائري تعلوه القبة العظيمة السامقة، الفائضة بالنور على المكان كله، والتي تقصَّد الخليفة عبد الملك بن مروان جعل قبة الصخرة - يوم بناها في أواخر القرن السابع الميلادي بمثل أبعادها بالضبط قطراً وعلوّاً. عن هذه الفسحة تتفرّع فتحات تؤدي إلى أجنحة الكنيسة المختلفة، غير أن واحدةً منها هي بابٌ لكهف صخري يؤدّي إلى كهف صخري صغير آخر، خُصص للصلاة، يكاد المصلّون فيه لا يرون أنفسهم لشدة ظلامه، لولا الشموع القليلة التي لا يكثرون من إشعالها خوف الاختناق. وهذا الكهف /المعبد يتصل به كهف صغير جداً نقر في صخره ضريح يعتقد الكثيرون أنه هو الضريح الحقيقي للمسيح، وفق ما تصفه الأناجيل. وهو لا يُرى إلا بضوء شمعةٍ تلقي من الظلال أكثر ممّا تبثّ من ضياء، فيوحي بمشاعر رهيبة ولذيذة معاً تطلقها فكرة الموت والقيامة - فكرة ظلام القبر متفجرّاً فجأةً نوراً وحياةً جديدة.

وقد دامت معي سنين عديدة تجربة المكان هذه، بشقّيها: المفتوح إلى ما لا نهاية والمنغلق على نفسه، السابح في النور والمغمور في الظلام، إلى أن غادرت وطني وسافرت إلى إنكلترا، حيث جوبهت بالنهارات الغائمة دوماً، وبيوت القرميد الباردة، حيث لا بدّ من الهرب من الدار عن وعي وقصد طلباً للشمس، طلباً للمشهد الفسيح، طلباً لرؤية الحجر في المباني العامة الكبرى. ولعلّ ذلك كان السبب في أنّي أُخذت بعد ذلك ببهاء وروعة «كلية كمبريدج» المشيدة بالحجر (حيث كنت أدرس) - وبقيت

التجربة الحسّية تحمل لي لا دلالاتها الحضارية فقط، بل دلالاتها النفسية لأمد طويل.

وكانت التجربة قد اغتنت وتعقدّت بركبي البحار والمحيطات ودخولي فيها كأنني أدخل في الفضاء المطلق، بمعناه الخارج عن سيطرة الإنسان، وبقرائنه الأسطورية. فقد رأيت البحر لأول مرة وأنا في العاشرة من عمري، وكان ذلك في مدينة يافا. وأذهلتني زرقته العميقة، وتصوّرته بترامیه يمتد مع السماء إلى ما لا نهاية، كاسحاً، حرّاً، حاملاً من يحب، مؤكداً على انطلاقه من ساحل يافا، ليلتفّ حول الكرة الأرضية. وبقي معي ذلك الإحساس منذ ذلك اليوم، يفيض أو يغيض، ولكنه دائماً فاعل في دخيلة النفس. وبتكرار تجربتي لركوب البحر أو المحيط منذ سن التاسعة عشرة، كان البحر قد غدا متداخلاً مع تجربة الحجر وترامي الجبال والوديان. وتداخل التراب الفلسطيني الأحمر بالبحر الفلسطيني الأزرق في خيالاتي، أو ربما في اللاوعي مني ـ اسكنهما ويسكناني كيفما فكرّت، وأينما أقمت، وتلتقي في وعيي انبهارات الاتساعات الحرّة المشعّة والانغلاقات الرحمية العتمة، رمزين متضادين متكاملين، يفعلان ولا ريب في الكثير مما يتخلّق في الذهن باستمرار من كلمة أو صورة.

وبهذا الصدد أجدني أتفق بسهولة مع كارل يونغ، حين يصف «مبنى طابقه الأعلى شُيِّد في القرن التاسع عشر، وحين نتفحّص مواد البناء نجد أنه قد أعيد بناؤه من برج سكنيّ يعود إلى القرن الحادي عشر. وفي القبو نكتشف جدراناً تأسيسية رومانية، وتحت القبو نجد كهفاً مردوماً نلقي في أرضيته أدوات حجرية، وفي الطبقات السفلى بقايا حيوانات جليدية. تلك هي صورة تقريبية لبنيتنا الذهنية...»

ونستبدل جدران القبو الرومانية بالجدران الكنعانية والآرامية والبابلية، ونسترسل إلى ما رآه غاستون باشلار في هذه الأمثولة من تأكيد على «البيت» كأداة لتحليل النفس البشرية ـ هذا البيت الحقيقي بيئياً من ناحية، والرمزي شخصانياً من ناحية أخرى.

ونصل مع باشلار إلى السؤال (في مقدمته لكتابه «شعريّة المكان»): «هل لنا، إذ نستعين بهذه الأداة، أن نجد في أنفسنا، ونحن نحلم في منازلنا المتواضعة، ما يهيِّئه لنا الكهف من تعزيات وترضيات؟ هل يتمتم علينا أن نبقى، كما في قول جيرار دي نرفال الشهير، كياناتٍ» «أبراجُها تحطّمت» لا ذكرياتنا فقط، بل حتى الأشياء التي نسيناها، محفوظة في هذا «البيت». نفسُنا مسكن. وبتذكّرنا «البيوت» و «الغرف»، نتعلم «السكنى» داخل أنفسنا اتضحت الأمور إذن، وصور البيت تتحرك في كلا الاتجاهين: إنها فينا بقدر ما نحن فيها...»

ولكننا فيها، وهي فينا، بمعنى الفرديّ الخاص فقط، بمعنى البيت الأوليّ الذي قد يتغيّر مع الكثيرين منا شكلاً وتركيباً كل بضع سنوات يحتلّ جزءاً من اللوحة النفسية، أو طبقةً منها، بينما الجزءَ الآخر، أو طبقةً منها، البيتُ الأكبر، المبني العام الذي هو في الأغلب بنيان تاريخي كبير يسكننا هو أيضاً بقدر ما استوعبنا من دواخله وخوارجه: وبذلك تتداخل التجربتان في الصورة النفسية على نحو متزايد، وبشكل يمثّل التداخل بين الزمن الشخصي والزمن التاريخي - بين المكان المطلق والزمان المطلق. ومن هنا فإن المدينة بالنسبة لي، إذ تجمع ذلك كله، كانت دوماً هي الشكل الأشمل الذي يحتل فيه البيت الفردي الخاص والمبنى الجماعي العام حيزّاً له ديناميته المستمرة في إعطاء المدينة تعددية متناغمة تؤلف تلك التجربة المركبة للمكان، التجربة المولّدة للجزء الأهمّ من الخيال الإبداعي.

ولذا نجد أن المساجد والكنائس والأنصاب الضخمة ومباني المعرفة والقصور والصروح والهياكل القديمة تعطي المدينة معناها المكاني الأعمق - من زاقوة أور وأهرام الجيزة، إلى هيكل عشتار في بابل والبارثنون في أثينا والكوليسيوم في روما وهيكل الشمس في بعلبك، من الجامع الأموي في دمشق والمسجد الأقصى في القدس وجامع عقبة في القيروان، إلى الجامع الكبير والمئذنة الملوية في سامرّاء وجامع الأزهر في القاهرة وكنيسة نوتردام في باريس وكنيسة القديس بولس في لندن،

من صومعة حسّان في الرباط إلى كنيسة مار بطرس في الفاتيكان ومباني الكرملين في موسكو، من المدرسة المستنصرية في بغداد إلى الكليات الجامعية في كمبريدج وإكسفورد وهكذا.

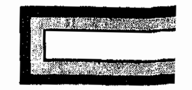
وقد مررت بهذه كلها، والعديد غيرها، في فترات متقاربة من حياتي، وتأملت فيها وعشتها بدرجة من الحسّ الداخلي، فأغنت حسّي القديم للتجربة المكانية التي عرفتها في فترتي الطفولة والمراهقة، وأكّدتْ عليها، بحيث غدوت، فيما أحسب ، أعمق إدراكاً لأماكن الطفولة في بيت لحم وأماكن المراهقة في القدس، وغدوت أكثر فهماً للمدينة القديمة المسوّرة في وسط التلال المفتوحة حولها، حيث تنامت المدينة الجديدة، ولعل هذا يفسّر تلك الهزة التي أخذتني يوم رأيت مدينة فاس البالية على طرف من فاس الجديدة، ويوم رأيت مدينة كالح (نمرود) الآشورية، رغم قلّة ما بقي فيها من مبانٍ ومنحوتات، في وسط التلال الممتدة في اتجاه نينوى والموصل. والموصل مدينة أخرى تهزّ النفس بتداخل الفردي الخاص والجماعي العام، على نحو قد لا يدركه إلا الذين ولدوا ونشأوا فيها، فتزاوج لديهم الحسّ بالحيزّ المغلق الآمن في قلب المدينة، مع الحسّ بالانفتاح التضاريسي المشعّ حولها - ذلك الاتساع الواعد الناس بربيعين كالحب. في هذه المدن وأمثالها يصبح المكان مسرحاً لتداخل اللحظة الراهنة بالسنين والقرون السالفة.

وقد أحسست بالدفع الزماني لمعنى تجربتي المكانية بشكل حاد يومْ وقفت على قمة الصخور التي تعلو أبعد ميناء في غرب البحر المتوسط، لأنظر إلى امتداد المحيط الأطلسي، وذلك في «رأس سان فنسنت» قرب مدينة سارِقس، في أقصى منطقة «الغرب» من جنوب البرتغال، في يوم مشرق هادر - ورنّ في أذنيّ وقع سنابك الخيول العربية وقد بلغت تلك الحافة الرائعة، وصوت عقبة بن نافع وعبد الرحمن الغافقي يتحدّى هدير الأمواج بالخيل التي لو كان لها أن تسبح في الماء لقطع العرب بها بحر الظلمات. وعاد إليّ من جديد حسّي

الغامض بأن البحار كلها تبدأ من الساحل الفلسطيني، وتتصايح بلسانٍ عربي، كان هو الذي مهّد لاكتشاف الاتساعات الأعظم للدنيا في رحلات كولومبس وفاسكودا غاما، كما مهّد لاكتشاف الكثير من أسرار الكون في ما كتبه غاليليو وكوبرنيكوس.

أنار المكان: لم أطرق بعد إلا طرفاً من هذا الشيء الذي يجمع بين الاتساع السماوي والضيق الكهفي في ثانية واحدة من الوعي، فأحسّ بأن المكان ينبض نبض جسم حيّ تراكم فيه الزمن ثم انضغط انضغاط النور في الماس. قديماً كان أم حديثاً، عاماً أم خاصاً، جماعياً أم فرديّاً ـ إنما هو يستجيب لنا بقدر ما نستجيب له، ويسكننا بقدر ما نسكنه، فيغدو إدراكنا للمكان تأكيداً على وجودنا بأبعادٍ يستحيل قياسها، في منطقة قد تقع بين الوعي والحلم، ولكنها تقع حتماً في القلب مما نسمّيه بالحياة، أو الكينونة البشرية ـ كما أنها في القلب من التجربة التاريخية نفسها، وهي التجربة الزمانية الماورائية، التي يفيض بها كل ما يحطّ عليه البصر، أو ترتفع معه العين.

كانون الأول ١٩٨٧



تأملات في بنيان مرمريّ

قبل أيام عدت من سفرة إلى باكستان والهند: ثلاثة أسابيع من حركة مستمرة شاهدت فيها إسلام آباد ولا هور، ثم نيودلهي وجايبور وخاجوراهو واكرا وبومباي. وغُصْتُ في أعماق تاريخية وحضارية مذهلة، ما كنت أتوقع ما وصلتني به من نشوة، أنا المعتاد على الأسفار دوماً باتجاه أقطار الغرب. وما شاهدته في شبه القارة الهندية من عمارة وفن أفهمني للمرة الأولى ما معنى أن يتحدث الغربيون عن «سحر الشرق» ـ ولو أنه في الواقع سحر كان، ولم يبقَ منه إلا الأثر، وسط أجواء من الفقر والإملاق. ومع ذلك، فإن هذا الأثر الباقي، بحدّ ذاته، مذهل بصِيَغِهِ وحضوره، ومذهل بإيحائه بقدرة القدامى على التعبير عن عشقهم للحياة وبهائها ـ وقدرتهم المعمارية والنحتية، حتى أنني شعرت أن الهنود ربما كانوا، في يوم ما، أعظم النحاتين، وأعظم المعماريين، في التاريخ الإنساني.

واتفق أنني، قبل التوجّه شرقاً ببضعة أسابيع، كنت قد ذهبت إلى باريس، حيث قمت، كعادتي كلما وجدتني في باريس، بزيارة أحد أجنحة متحف اللوفر، وتقصدت هذه المرة أن أكتفي بزيارة الطابق الأرضي، لأتملّى من المنحوتات الفرعونية التي فيه ـ وهي تعود في معظمها إلى فترة الألف الثانية قبل الميلاد. وإذا بي أشعر أنني أراها لأول مرة، بعينين بريئتين تقعان على غير انتظار على جمال لم يكن في البال. وإذا المنحوتات، كبيرها وصغيرها، تصلني بنشوةٍ كشفت لي قدرة النحّات المصري القديم على تصوير فرح الحياة وخصبها، وما لا أستطيع وصفه إلّا بشبقها القُدُسي. فلما تجوّلت بعد ذلك في مدن الهند، أعادت إليّ منحوتاتها القديمة تلك الهزّة، ووصلتني بتلك النشوة الكاشفة نفسها، وجعلت أتساءل: أيّ فرح، بل أي بؤسٍ، هذا الذي يشعّ من فنوننا اليوم في كل مكان في العالم، إذا قيست إنجازاتنا بما أنجزه عشّاق الحياة القدامى؟

كان الأمبراطور المغاليّ شاه جهان، الذي استلم حكم أواسط الهند وشمالها في بداية الرّبع الثاني من القرن السابع عشر (حكم من ١٦٢٧ إلى ١٦٥٨)، عاشقاً غريباً للحياة على طريقته . ولعله ورث هذا العشق المتميّز عن أسلافه، وبخاصة عن جده الملك أكبر (حكم من ١٥٥٦ إلى ١٦٠٥) ، الذي كان اسماً على مُسمًّى بالفعل، فكان أكبر قدراً، وأعظم حكماً، وأكثر إنجازاً، وأشدّ ألمعيّة، وأوسع عقلاً، وأبرع حنكةً، من معظم الملوك الذين حكموا الهند قبله أو بعده. ومع أن ابن أكبر، الملك جهانكير، كان أيضاً مولعاً بإقامة الأبنية الرائعة، وابتنت له زوجته نورجهان ضريحاً جميلاً في حديقة فردوسية مترامية على طرف من مدينة لاهور، جُعل فيها ضريح لها هي أيضاً بعد موتها، فإن ابن جهانكير، الذي عرف باسم شاه جهان، بقي ذكره هو الأبقى والأشدّ شخوصاً في المدينة التي وسَّعها وأسس قلعتها الحمراء جده أكبر لتكون عاصمة له ـ أكرا. وذلك بسبب ضريح شرع يقيمه شاه جهان لزوجته الحبيبة في أكرا، في السنة الرابعة من حكمه، واستمرّ في العمل على بنائه اثنين وعشرين عاماً، مركّزاً فيه رموز عشقه، حتى أنجزه قبل النهاية الحزينة لحكمه بسنوات خمس.

هذا الضريح تراه لأول مرة، كما رأيته، على الناحية البعيدة منك، من خلال بوابة كبيرة من الحجر الأحمر، فتحسب أنك فوجئت بوهم مستحيل: إنه طيف أبيض يكاد لا يستقرّ على الأرض بين خضرة حدائقه المسترسلة، التي تتخللها سواقٍ جارية كأنها أنهار الجنة؛ رخام ناصع نحتته يد ساحرة ليبدو تجسيداً لجمال لا يوجد إلّا في خيال محموم. قبتّه الكبيرة الوسطى تريد التحليق به، ولكن المنارات الأربع على جوانب فنائه تشدّه إلى قاعدته، رغم القوس المدبب للإيوان الكبير في وسط الواجهة، والأقواس المدبّبة الثمانية التي رُتِّبت في طابقين، فتراها أربعة على كل جهة من الإيوان، وهي تصوّب به إلى الأعلى ـ وتحسّ في صدرك ذلك الشدّ الرائع بين السماء والأرض، ذلك التجاذب الغامض بين نقيضَيْ الفضاء، فلا تستطيع الجزم هل أنت

سماويٌّ وجد مستقرَّه في عالم الفناء، أم أرضيٌّ ينطلق نحو خلودٍ ما.

ويلعب ضوء النهار - لعبته البارعة على البياض المرمري إزاء زرقة السماء وخضرة الأرض، وتتمازج الرقّة والصلابة، الألفة والشموخ، البعد والقرب، في ذَوْب شفاف هو غلالة ذلك الحزن على المعشوق، ذلك الحزن الباقي أبداً وقد سربل الموت به الفرح، على نحو أشبه بحلم الصوفيّ وقد استغرق في ذات الله/ ذات المحب. ويفنى الصوفيّ ويبقى الحلم. يفنى الجسد، ويبقى الوَجْد - ويؤكد على بقائه هذا المبنى العجيب: الذي لا ينال من وقعه في النفس كونك تراه مع آلاف من الناس. فهم يزورونه كل يوم حشوداً، كأن أحزان العشق هي مهرجان، وكأن زيارة الحبيبة في ضريحها بعضٌ من وَقْد الحبّ، وكأن الموت من خلال هذا البنيان المرمري إنما يهب الحبّ طاقةً تمنع عنه الموت

* * *

عند البوابة الكبرى لمنطقة «قصر التاج» هذا، هناك لافتتان صغيرتان، الواحدة بالهندية والأخرى بالإنكليزية، تلخّص كلتاهما بكلمات قلائل موضوع الضريح:

«تاج محل بناه بين عامي ١٦٣١ و ١٦٥٣ الأمبراطور شاه جهان ليكون ضريحاً لزوجته أرْجَمَنْد، المعروفة باسم ممتاز محل (مختارة القصر). وهي ابنة آصف خان، ولدت عام ١٥٩٢ ، وتزوجها شاه جهان عام ١٦١٢، وتوفيت عام ١٦٣١ بعد أن وضعت طفلها الرابع عشر. ودفن الأمبراطور عند وفاته إلى جانبها».

ولسوف نعيد النظر في مضامين هذه الأسطر القليلة بعد أن نزور البنيان المذهل، ونستدل بها على الكثير مما لم تنصّ عليه، وتذهب بنا التأملات في شعاب.

لقد أولع أباطرة المُغال المسلمون بإقامة الأضرحة لآبائهم أو أزواجهم، وجعلوا منها روائع معمارية تضاف إلى الروائع التي تمثّلت في ما ابتنوه من قلاع بالحجر الأحمر وقصور آقاموها في داخلها من

الحجر الأحمر والرخام، بزَّ بها كلُّ خلف سَلَفَه في ما أضافه من بدائع العمارة والريازة والتنميق والترصيع بالحجارة الكريمة وتخريم المرمر كستائر الدانتيل، إضافة إلى تخطيط الفضاءات التي تتشامخ فيها هذه النباتات ، متصلة الواحدة بالأخرى، منتقلةً من «الديوان العام» إلى «الديوان الخاص» إلى «الحريم» وغرف العيش والنوم - وصفها أحدهم بأنها خيام وسرادقات بُنيت بالحجر، إشارة إلى كون المغال في الأصل قوماً رُحَّلاً يعيشون في مضارب الخيام - وكلها مشرفة على جنائن يترامى بعضها إلى بعض ، وتتخلّلها سواقي الماء أنهراً وبُرَكاً ونوافير، بحيث تكاد حدائق شالمار، الأشبه بفنتازيا من خلق أحلام شهرزاد (وهي حدائق في مدينة لاهور، إحدى عواصم هؤلاء الأباطرة)، تتكرّر كل مرة في القلعة الحمراء في لاهور، والقلعة الحمراء في دلهي، والقلعة الحمراء في أكرا - دع عنك المساجد التي أقيمت في كل من هذه المدن وغيرها، وقد اتسمت كلها بالرحابة والاتساع والفخامة على نحو أراد به المغال أن يُنسوا الناس عجائب الهياكل الهندوكية التي سبقتها.

ويقع تاج محل في هذا السياق البصري والنفسي، ولكنه يزيد روعةً على كل الأضرحة الأخرى: فهو في وسط حدائقه الرباعية التي ترمز إلى حدائق الجنة وما يجري تحتها من أنهار، وعلى حافة نهر جُمْنَه (يمونا) الذي يراه المرء يتألق عندما يرقى الدرجات إلى «المنصّة» الرخامية الفسيحة التي شُيِّد عليها «التاج» . وقوس إيوان المدخل الرئيسي، المؤدّي إلى العقد الرخامي المقرنص، رُصفت حوله، في ثلاثة أضلع من إطار شاهق، كتابة لآيات قرآنية بخط الثلث المتداخل. وهي كتابة بأحرف كبيرة قُدَّت من رخام أسود، ورُصِّعت ترصيعاً في الجدار المرمري الأبيض، فوق زخارف توريقية قوامها كلها، كما في بقية زخارف «التاج» ، حجارة كريمة اشتهرت بها الهند، من اللازورد والعقيق والياقوت وغيرها، ثُبِّتَت ترصيعاً في المرمر المنقور.

ولئن يُبهر الزوار بجموعهم بما يرون من هذه الكتابة، مدركين أنها

آيات من القرآن الكريم دون أن يستطيعوا قراءةً لها، فإنني وقفت أتملّاها وأدقق في تواشجها الحروفي البديع، لأعرف بالضبط ما هو النص الذي اختاره الأمبراطور شاه جهان ليكلّل به بنيانه، ويبارك به جثمان زوجته الحبيبة:

«كلّا، إذا دُكّت الأرضُ دكًّا دكًّا * وجاء ربُّك والمَلَكُ صفًّا صفًّا ـ وجيء يومئذٍ بجهنَّم، يومئذٍ يتذكّر الإنسانُ وأنّى له الذكرى * يقول يا ليتني قدَّمتُ لحياتي * فيومئذٍ لا يُعذِّبُ عذابَهُ أحدٌ ـ* ولا يوثِقُ وَثاقَهُ أحد * يا أيتها النفس المطمئنة * ارجعي إلى ربِّك راضيةً مَرْضيَّة * فادخلي في عبادي * وادخلي جَنّتي».

إنها الآيات الأخيرة من «سورة الفجر». ولا أشكّ في أنّ شاه جهان، وهو حفيد الأمبراطور العظيم أكبر، وابن جهانكير الذي جمع إلى تمتّعه بالسلطان حبَّه العميق للفنون، فورث عنهما لا حبه للجمال فحسب بل شهوة البناء العظيم والسطوة على مقدّرات الملايين من البشر، متردداً في سني حكمه بين لاهور ودلهي (التي بنى قلعتها الهائلة وجامعها الكبير ـ أكبر جامع عرفه العالم الإسلامي) وأكرا (التي وسّع قلعتها الحمراء الشامخة ومبانيها الرخامية) وغيرها من مدن الهند، الحافلة بروائع الهياكل والمنحوتات والمنائر والأضرحة ـ لا أشك في أن شاه جهان، وهو الذي كان في حركة دائبة عبر الشواسع الرهيبة من ربوع الهند إبقاءً على دعائم ملكه في حالة استقرار وأبّهة، رأى في الآيات التي نزلت على النبي العربي الأعظم في «سورة الفجر» نذيراً أراد الملك التأكيد على استجابته له في الآيات التي اختارها لضريح «مختارة القصر»، أرجمند. فبعد الآيات الخمس الأولى من «سورة الفجر». كان يقرأ ما يذكّره بعبر التاريخ الذي يرى شواخصه أينما تلفّت في المدن الهندية، فتحثه على مراجعة تجربته في خضمّ الأعوام التي تعاقبت على موت المرأة التي عشقها، والتي شهدت مع تكامل بناء ضريحها، تنامي سلطانه، ثم صراعات أولاده على ذلك

السلطان الباذخ، وهي الصراعات التي أدّت، عند انتهائه من البناء، إلى مصرع ولديه الحبيبين على يد ولده الأصغر أورنغزيب ـ وهو الذي سيستأثر أخيراً بالحكم، ويزجّ بأبيه سجيناً في القلعة العظيمة التي كان هو بانيها الأكبر:

«ألم ترَ كيف فعل ربُّك بعاد، إرَمَ ذاتِ العِماد * التي لم يُخلَق مثلُها في البلاد * وثمودَ الذين جابوا[1] الصخر بالواد * وفرعونَ ذي الأوتاد[2] الذين طَغَوا في البلاد * فأكثروا فيها الفساد * فصبَّ عليهم ربُّك سوطَ عذاب * إن ربّك لبالمرصاد* »

* * *

بعد الرقّي إلى مدخل الضريح من خلال إيوان «الواجهة»، يرى المرء درجاً ينزل به إلى السرداب الأرضي المعتم، حيث القبران الحقيقيان اللذان دفن فيهما جثمانا ممتاز محل وشاه جهان. أما في الحجرة العليا، وهي الوسط من «التاج» فالقبران هما نسختان عن القبرين اللذين في السرداب، والرواق المحيط بهذه الحجرة مليء بالزهور البيض ـ كأنها زهور الموت الشجية. والقبران هنا محاطان بستارة ثمانية من الرخام الأبيض المرصّع بالتوريق الزخرفي. وفي الوسط بالضبط قبر صغير يومىء إلى حيث ثوت الزوجة الحبيبة، وبجانبه قبر أكبر منه، من الظاهر أنه أضيف لاحقاً لأنه يُخلّ بمركزية القبر الآخر ضمن الستارة المرمرية، وهو أكبر حجماً لأنه صورة عن القبر الذي يضمّ رفات الأمبراطور، وتعلوه شاهدة ترمز إلى ذكورية المدفون. والسادن، من خلال سحب البخور، يطلق بين الحين والحين صيحة خافتة: «الله أكبر!» وإذا صدى الكلمتين يُرجَّع في أعلى القبة ويتردد لأكثر من عشرين ثانية...

أما نفائس «التاج» التي كانت يوماً هنا، فليس لها من أثر:

---

(١) جابوا نقروا، نحتوا، خرقوا.

(٢) الأوتاد: الرؤساء مع جيوشهم.

كالسجاجيد التركية والكشميرية التي لا تقدّر بثمن، والستائر المصنوعة من القماش المذهّب، والقناديل الثمينة ذات السلاسل الذهبية، و «المظلّة» المصنوعة من اللؤلؤ المنظوم التي كانت تعلو قبر ممتاز محل ـ لقد سرقت كلها في أواخر أيام الأمبراطورية المغاليّة، كما أن أبواب الفضّة الأسطورية الروعة، المفضية إلى هذه الحجرة المركزية، نهبها الجات، بقيادة زعيمهم سراج مال، وصهروها خدمةً لحاجاتهم. واستعيض عنها بأبواب من البرونز.

عندما يخرج المرء لرؤية بقية المبنى وأواوينه وحجراته، يدرك أنه مقام على قاعدة تبدو رباعية، وأن قوس الإيوان الكبير الذي دخل منه، يتكرر شكلًا أربع مرات ـ شمالاً وجنوباً، شرقاً وغرباً، وأن المنارات الأربع ينهض كل منها على ركن من الأركان الأربعة «للمنصة» الفسيحة التي بني عليها الضريح، غير أن الضريح ليس بالمربّع: فثمة صفّان خارجيان من أقواس لأواوين أصغر، الواحد فوق الآخر، على جوانب الأواوين الكبيرة، رُتِّبت على قاعدة مربعة تقاطع المربّع الذي أقيمت عليه الأقواس الكبيرة، محدثةً بذلك شكل نجمة ثمانية، كان المعماريون يسمّونها «المثمّن البغدادي». وهذا المثمن البغدادي هو الذى يحدّد أسس المبنى.

وقد عاد بي هذا المثمّن إلى إحدى الأفكار الأساسية في الرؤية الإبداعية العربية، التي كانت ولا ريب فاعلةً في تخطيط تاج محل، وهي أن الكون خلقه الله منظمّاً تنظيماً دقيقاً، وعلى الإنسان أن يسعى في فهم القواعد أو القوانين المطلقة التي نظم بها الخالق الكون على هذا النحو. ومن هنا كان العقل العربي، منذ أن أخذ يعبّر عن نفسه، عقلًا رياضياً، يلعب فيه الرقم والخط والدائرة، والنسب المحسوبة فيما بينها، الدور الأول لتحفيزه نحو الإدراك، والتركيب، والإبداع ـ بدءاً بمكعّب «الكعبة» في مكة المكرّمة، واستمراراً بمثمن مبنى «قبة الصخرة» في بيت المقدس، وهكذا مروراً بكل ما أنتجت الحضارة العربية الإسلامية من عمارة وزخرفة وشعر وموسيقى.

وكما كان العرب عابري الصحاري العظيمة، ثم كانوا بعد ذلك عابري البحار والمحيطات العظيمة، فإنهم دأبوا على تأمل أشكال الطبيعة ومظاهرها بروّية عميقة. فأولوا اهتمامهم للنجوم وأشكالها بقدر ما أولوه للنباتات والصخور وأشكالها. ولحسّهم باتساع البوادي، حيث يصغر الإنسان والحيوان بالنسبة لما يحيط بهما من فضاءات لا يحدّها البصر، نما فيهم الحسّ باتساع الكون والسماوات وما فيها، وشعروا أن ثمة نظاماً هندسياً يوحّد بين الأرض والسماء، ويوكّد الصلة بينهما. وهذا يفسِّر جعلهم الشكل النجمي، بصيغه ولواحقه المكنة كلها، نواةً لكل نسق معماري أو زخرفي، مهما كبر أو صغر.

وأحد هذه الأشكال الجوهرية في بنية الإبداع العربي الإسلامي النجمة الثمانية، التي هي تركيب هندسي لتقاطع مربعّين. ومنها يمكن أن تُستنبط، بالامتداد والتكرار والوصل بالخطوط بين نقاط الأطراف، أشكال تتوالد إلى ما لا نهاية. وتتباين هذه الأشكال بتباين الخيال والرؤى لدى المتعاملين معها، فيكون المضلّع المثمّن، أو المثمّن البغدادي، منطلقاً لـ «فورمات» وصيغ لا حصر لها، تعكس جميعاً هذا التطلّع العلوي في الذهن العربي، وفي الذهن الإسلامي المشتقّ عنه.

وواقع الأمر أن ثمة صلةً مهمّة بين تاج محل وبين بغداد العربية تتخطى المثمّن الذي شُيِّد عليه. فقد تبين من الوثائق المعاصرة لبنائه، رغم ما قيل عن أثر المهندسين العجم في عملية التخطيط، أن أحد المعماريين المهمين الذين ساهموا في التخطيط والبناء كان عربيًّاً من العراق يدعى واجد البغدادي. ويسجّل التاريخ أيضاً أن السرداب الذي يحوي القبرين كانت تضيئه باستمرار قناديل من الذهب، وفي السقف عُلِّقت كرة ذهبية رُصِّعت بمرايا مخدّبة جيء بها من حلب تعكس أضواء القناديل على القبر في أنساق متلألئة، وتومض وتخفق كلما تحرّكت اللُّهُبُ الدقيقة في القناديل. وهذه المرايا المحدَّبة الصغيرة التي كان مصدرها مدينة حلب كانت ترصع كذلك سقوف بعض غرف

النوم في الأجنحة الخاصة في القلعة الحمراء. فإذا ما أُشعلت شمعة أو شمعتان في الظلام، تحوّل سقف الغرفة بفعل المرايا إلى سماء حانية تنبض بسَطْع النجوم، بينما تجري في قنوات مكشوفة في عتبات النوافذ المرمرية سيول رقيقة من الماء المعطرّ وهي تتهامس وتنشر عبقها اللذيذ في أرجاء الغرفة الحميمة.

عندما يخرج المرء من ضريح ممتاز محل إلى المنصّة/الباحة العريضة التي يقوم عليها، يعود فيؤخذ بحس الاتساع وبالفضاء المتألّق في الشمس حول القبّة المرمرية والأقواس النضيدة تحتها. وقد جلست في ركن مظلل عند قاعدة إحدى المنارات، ورحت أتشرّب بحواسي كلها ملمس الرخام ومرآه الناصع، أنظر عبر نهر يمونا إلى القلعة الحمراء، وقد بانت بامتداد أسوارها في غمام بعيد، وعلى الضفة الأخرى من النهر قامت قبة بيضاء صغيرة معلماً آخر من معالم شاه جهان، فهناك، أو على مقربة منها، كان الأمبراطور في الأيام الأخيرة من حكمه ، قد شرع في وضع الأسس لضريح يُثوى فيه هو نفسه عند موته، يكون كله من الرخام الأسود، ليقابل الضريح الأبيض «لمختارة القصر»، لا يفصل بينهما إلا مياه النهر التي ستلتقي فيها انعكاسات الضريحين... غير أن ابنه أورنغزيب، عندما أزاحه عن العرش، وقبض على أزمّة الحكم، أوقف العمل على الضريح الجديد لما رأى فيه من إسراف، وسجن أباه في القلعة ، في بعض الغرف السحرية التي كان قد أضافها شاه جهان بنفسه إلى ما كان. قد بُني أيام أبيه جهانكير وزوجته المذهلة نورجهان، عاشقة الفن والعمارة.

ويتوقف المرء مرةً أخرى عند هذه الأحداث التاريخية التي تحيط بتاج محل: أية فترة مدهشة كانت تلك ، مكتظة بعواطفها وعنفها وحركة شخصياتها الباهرة التي تبدو لنا اليوم، كما بدت يومئذ أيضاً ولا ريب، أكبر من الحياة في كل ما كانت تفكّر، وتعمل، وتنجز...

* * *

مدينة أكرا اليوم، لولا آثارها القليلة الأخاذة ، ما كانت لتقنعنا بعظمتها السالفة، رغم اتساعها، لأنها تكاد تكون محرومةً من مظاهر النعمة التي ربما كانت، في يوم مضى، من أبرز ما فيها. إنها تعيش على ذكريات ماضيها. بل يكاد هذا الماضي أن يكون وحده مصدر حياتها وبقائها ، على ما فيها من العديد من الصناعات الشعبية المتميزة بجمالها ورهافتها، وبحرصها على الامتداد بتراثها القومي.

بيد أننا نعلم أن أكرا كانت منذ القدم من أعظم المدن التي عرفتها أواسط شمال الهند. والمعتقد أنها كانت إحدى الغابات الاثنتي عشرة التي اقترنت بشخصية البطل الأسطوري العظيم كريشنا، أحد أبطال الملحمة الهندية الكبرى «مهابها راتا». والمعتقد كذلك أنها كانت المكان الذي شهد أحد «تجسّدات» الإله فشنو، المسمى «بارشورام». ولذا فإن المدينة بقيت ذات منزلة خاصة لا تخلو من قدسية عند الهندوكيين، حتى بعد اكتسابها الطابع الإسلامي منذ أن حوّلها السلطان اسكندر لوذي عام ٩١١ ميلادية من قرية رعوية إلى المدينة التي نعرفها، بإقامة العديد من المباني الكبيرة فيها ـ التي لم يبق منها اليوم شيء يذكر غير أنها بقيت عاصمة اللوذيين إلى أن قضى عليهم في ١٥٢٦ السلطان بابَر، مؤسس السلالة المغاليّة التي غيّر ملوكها وجه الشطر الشمالي من شبه القارة الهندية، وذلك بما أنشأوا من عمران وحضارة وسموهما بشخصيتهم على مدى ما يقارب مئتي سنة من حكم أمبراطوري باذخ.

والطريف أن بابر لم يكن جندياً وسياسياً بارعاً فحسب، بل شاعراً وأديباً ترك لنا كتابات تنمّ عن ذوق رفيع، وحسّ مرهف للفكاهة، وحب لمفاتن الطبيعة، وأينما حلّ في ترحاله، خطّط الحدائق الفسيحة. وقد جعل أكرا عاصمته، وابتنى فيها على ضفاف النهر مباني محاطة برياضٍ جميلة أسماها «آرام باغ» (جنائن الراحة)، وجعل لنفسه وزوجته صورتين تحيطان بأحد الأبواب ـ هما الصورتان المعاصرتان

الوحيدتان لمؤسسَيْ الأمبراطورية المغالية[1].

وابن بابَر، الأمبراطور همايون، تتوّج في أكرا، وكذلك تتوج فيها ابن همايون، ذلك العبقري الذي دعي عن حق بالمغال الأكبر، والذي حكم قرابة خمسين سنةً كانت من أعظم سني التاريخ الهندي. وقد أطلق هذا الأمبراطور عام ١٥٥٨ ـ بعد توليه الحكم بسنتين اثنتين ـ اسمه على أكـرا ، فدعيت «أكبرأباد». وبقيت عاصمة المغال (ولو أن ابنه جهانكير آثر لفترة ما مدينة لاهور، في الشمال ـ وهي اليوم في باكستان) إلى أن شعر شاه جهان، حفيد أكبر، بعد مجيئه إلى الحكم بأحد عشر عاماً، أن به حاجة إلى عاصمة أوسع فابتنى «شاه جهان أباد» في دلهي، فكانت بذلك مدينة دلهي السابعة. غير أن الخزائن الملكية بقيت في أكرا، حيث استمر العمل على تاج محل، واستمر أعضاء الأسرة الملكية والفئات الأرستقراطية في تشييـد البيوت الشامخة على امتداد النهر، فراحت أسوارها تحيط بالحدائق الغنّاء والنوافير المثرثرة ومنازل الحريم والمقصورات المبنية في جوف الأرض تجنبًا لحرّ الصيف اللاهب، وكلها مزادنة بالسجّاد الفاخر، والحرائر النادرة، والرياش النفيسة، والوسائد المقصّبة والمذهبة... كانوا يبنون الآضرحة الضخمة لأنفسهم، والخانات المريحة للقوافل والمسافرين، والحمامات الرخيّة لأفراد الشعب. وقد اتسعت المدينة بذلك متخطية تخومها التقليدية، واستمرت في توسعها طوال عهد شاه جهان، ثم في

---

(١) تدعى السلالة التي اسسها هذا المغامر الكبير «منغولية» او «مُغاليّة» Myghal، وهي التسمية الأصحّ والاشيع استعمالاً اليوم. ولكن يجب ان نتذكر انها في الواقع سلالة تركية، وبقي افرادها يتكلمون التركية حتى بدايات القرن الثامن عشر. لقد تخالط الأتراك والمغول في الحروب القبلية التي استمرت سجالاً بينهم في سهوب وهضاب أواسط آسيا. وكان بابر، ترتيباً، الخامس من سلالة تيمورلنك. بدأ بحكم فرغانة والمقاطعة الصغيرة التي حولها وهو صبي عام ١٤٩٤، وفي بحر اثنين وثلاثين عاماً من حياة التنقّل والقتال في اصقاع مختلفة ابتدأت بسمرقند وكابل، وانتهت بانتصاره الحاسم على السلطان اللوذي إبراهيم في دلهي عام ١٥٢٦، استطاع ان يؤسس امبراطورية شاسعة، جعل عاصمتها اكرا. وبعد ذلك بأربع سنوات توفي، وتلاه في الحكم ابنه همايون.

عهد أورنغريب الذي حكم، كجده الأول أكبر، قرابة خمسين سنة، وأضاف إلى أبنيتها المزيد من المباني، رغم غيابه الطويل عنها.

ولكن بعض ما شيّده أبوه شاه جهان لم يكن من السهل مضاهاته، دع عنك التفوق عليه. فشاه جهان، منذ البداية، كان يحب الزينة مقرونةً بالنقاء ـ وثمة إشارات كثيرة منه إلى تعلّقه بهاتين الصفتين معاً، مما يدلّ على أن الرخام في مبانيه اختاره بنفسه لما يوحي به من نقاء، مع جمال، وتواريخ البلاط المغاليّ تؤكد أن شاه جهان كان يعنى شخصيا بمشاريعه العمرانية منذ لحظة تصميمها ويتابعها في التنفيذ حتى إنجازها.

ولقد كان من أول ما صنع في حكمه تشييده قاعات تدعى كل منها «قاعة الأعمدة الأربعين»، لحماية نبلائه من القيظ أيام يعقد ديوانه العام معهم في قصوره في أكرا، ولا هور، وبرهان بور، وقبل ذلك كانوا لا يستظلون من الشمس إلا بخيام تمتد من إحدى الشرفات الداخلية: ولكنها كانت من المخمل والبروكاد، تتداخل وتتناثر على نحو جعلها تُسمّى «السحب المتراكمة»، وأعمدتها وأوتادها ملبسّة بالفضةً والذهب. وكان الغرض منها أن تبرز الملك كأنه شمسٌ بين أجرام السماء تحيط بها الكواكب.

وقد طوّر شاه جهان تصميم قاعة الأعمدة الأربعين في القلعة العظيمة التي بناها في دلهي لتصبح عام ١٦٣٥ «عرش الطاووس» الشهير ـ وجاء آيةً من آيات الفن والصنعة، مرصّعاً بالجواهر النادرة[٢].

في مثل هذا السياق راح المهندسون والعمّال، الذين بلغ عددهم عشرين ألفاً، يبنون تاج محل، ليضم جثمان زوجة شاه جهان المفضلة، وهو ما زال في عنفوانه، يتابع المعارك (وكان قائد قواته هو

---

(٢) وهو الذي نهبه بعد ذلك بحوالي مئة سنة (عام ١٧٤٠) الملك الفارسي نادر شاه، وذلك بعد مرور أقلّ من ثلاثين سنة على سقوط الامبراطورية المغالبّة، وحمله إلى عاصمته.

بالذات أبو زوجته الفقيدة، آصف خان، الذي بقي على ولائـه للأمبراطور حتى النهاية)، ويتابع البناء. وبينما كان أبوه جهانكير وجده أكبر يكثران من استعمال الحجر الرملي الأحمر في مبانيهم، وفيما كان أكبر يكثر من استخدام الموتيفات الهندوكية في الطراز والريازة، فإن شاه جهان ركّز في معظم ما بنى على الرخام الأبيض والموتيفات الفارسية المستقاة في الكثير منها أصلاً من العمارة العربية. وجاء ضريح ممتاز محل ليتوّج ما خلّفه أباطرة المغال من عمارة الأضرحة، منذ أن أقيم ضريح همايون في دلهي عام ١٥٦٠ ، فلخّص تاج محل الكثير من أساليبها ، وتميّز عنها في الوقت نفسه بروعته الخاصة، وبتفاصيل اعتمد المهندسون فيها رموز الإسلام دون أن يجعلوا لها قدسية المسجد أو المصلّى.

وكان للحدائق والمياه دورها الأساسي في التصميم والتنفيذ هنا، كما في كل ما بناه هؤلاء الأباطرة. فهي أولاً مستوحاة من حدائق الجنة وأنهارها كما وصفها القرآن الكريم، وكان العرب من قبلهم قد استوحوها وأكدوا على أهميتها في العمارة،وبلغوا بها، قبل ذلك بقرنين من الزمن، تلك القمّة المتميزّة التي نعرفها في قصر الحمراء و«جنّة العريف» في غرناطة، بالأندلس وهناك نقش في إحدى حدائق قلعة دلهي، مؤرّخ في عام ١٦٤٨ ومنسوب إلى شاه جهان، يقول:

«الحدائق لهذه المباني هي كما الروح للجسد، وكما المصباح للمجتمعين. أما السواقي الصافية، فماؤها الرقراق لكل من يرى بعينيه هو المرآة التي تعكس صورة الدنيا، ولكل حكيم عاقل هو الكاشف عن الخفيّ من الدنيا...»

وقد «جعل تاج محل، كفكرة ومرأى، متصلاً بالماء بأكثر من معنى. فقد بني على نهر يمونا مباشرة، لكي تنعكس صورته في مياه النهر، وجعلت السواقي والبُرَك في الحدائق الفردوسية التي أمامه، لكي تنعكس صورته في مياهها هي أيضاً. وأقيم على الطرفين الأقصَيَيْن من فناء التاج جامعان متناظران، تكرّر القباب الثـلاث الصغيرة فوق كل

منهما أصداء القبة الكبرى التي تعلو الضريح، وكأنها تعكس صورتها. فالقباب، والمنارات الأربع، والأقواس، تبدو وكأنها تعكس الواحدة الأخرى ـ وتنعكس كلها في المياه، سواء أرأيتها وأنت تدخل إلى حدائق الضريح، أو وأنت تنظر إليها من الضفة الأخرى من النهر. إنها دوماً الموضوع والصورة، الجسم والخيال، الواقع والوهم، في تداخل وتبادل: ما تراه العين، وما يتكشّف لها من «الخفيّ من الدنيا».

ولعل رغبة شاه جهان في بناء ضريح له من الرخام الأسود، مقابل التاج، وعلى الضفة الأخرى من النهر، كان يراد له الإيحاء نفسه بالشيء صورته، بالصوت وصداه، بالمحسوس وظله. ولعل في ذلك كله إيحاءً بالصلة بين الجسد والروح، بين العاشق والعشق، بين الحياة كشيء باق، والحياة وهماً زائلاً...

ولن أنسى أنني في حدائق التاج رأيت الهدهد لأول مرة. رأيته ينقر العشب، ويتهادى برشاقة الراقصة، وعلى رأسه تاجه الرقيق. ومن دون الطيور الكثيرة الأخرى التي كانت تعلو وتهبط في أجواء المكان، بقيت طيور الهدهد أشدَّها إيحاءً إليّ في تلك اللحظة بأن ما أراه هنا له روعة لا يسهل تكرارها، وتذكّرني بالصرح الذي حسبته ملكة سبأ لجّةً، لأنه «صرح ممرّدٌ من قوارير»...

* * *

من العوامل التي تكاد تبهرنا كلّما تأملنا في الفترة المغاليّة في الهند، التي دامت زهاء قرنين اثنين، هذا العدد الكبير من الشخصيات الغنية بسحرها التي صنعت تلك الفترة. كان الأباطرة أنفسهم، مقدّمة هذه الشخصيات، غير أن بعض الآخرين الذين تحرّكوا في ركابهم، أو أسهموا في حياتهم ونشاطهم، حتى من النساء، كانوا على المستوى نفسه من غنى الشخصية والسحر ـ من أمثال اعتماد الدولة وابنته نورجهان، وابنه آصف خان وابنته ممتاز محق ـ دع عنك زين النساء

وجهانارا، ممّن كنّ جديرات بنسبهنّ إلى أكبر وشاه جهان، ويماثلنهما في بعض صفات القوة والدهاء وحب الحياة وروعاتها.

وقد شاعت، عن طريق الرحّالة والتجار الأوربيين في القرن السابع عشر (الذي شاهد بداية التغلغل البريطاني في شؤون الهند)، أسطورة عظمة الأمبراطورية المغاليّة، لما رأوا فيها من بهاء العمارة وترف القصور، إلى جانب شدة الشكيمة في الحروب التي كان الأباطرة دوماً على رأس جيوشها. فهم مسلمون ولكن الشعب يعتبرهم هنوداً، رغم أصلهم التركي، وينجذب إليهم الهندوكيون، على اختلافهم معهم في العقيدة، لأنهم جعلوا من التجربة الهندية وروحها الاستقلالية شيئاً متفرداً في تاريخ البلاد، حفاظاً عليها ومحاولة لتوحيدها. وقد تزوج أكبر أميرة هندوكية جعلها الأمبراطورة، لكي يؤكّد على وحدة الأمة، وأعلن «التسامح الكوني»، وكان على غرار الخليفة العباسي المأمون، يجري في ديوانه حوارات حرّة بين علماء المسلمين والهندوكيين والنصارى، ويصغي إليها بشغف عميق، حتى خطر له أن يضع الأسس لدين جديد، سماه «الدين الإلهي»، يوحّد بين معتقدات الأديان الثلاثة!

إنهم يصيدون الغزلان كما يصيدون الأسود، يقرّبون ذوي البأس والشجاعة كما يقرّبون ذوي المعرفة والذكاء، يقيمون مهرجانات للشعر (يدعونها «المُشَيْعرات»)، ويستخدمون الرسّامين الماهرين لرسم صورهم الشخصية وتزيين الكتب، ويعشقون النساء ويدخلونهن في شؤون حياتهم، وفي الوقت نفسه لا يتورعون عن إعمال السيف في أقرب الناس إليهم إذا ما استدعت ذلك ضرورات الحكم والسلطان، ويتباهون ببناء أبراج من رؤوس أعدائهم المهزومين ويسجلّون ذلك بالكلام والصورة.

وكان شاه جهان، خامس الأباطرة السبعة المغاليين، نموذجياً في ذلك كله. كان أبوه جهانكير، رغم ما عرف عنه من كلف بالخمر، وحدّة المزاج، والقسوة، عميق الحب للطبيعة، وأشبه براعي الفنانين الهنود

طيلة حياته، يأخذهم معه في رحلاته وحملاته ليسجّلوا له الأحداث كما يرونها، وخلّد تعلّقه بزوجته نورجهان بإصدار نقود ذهبية تحمل اسمها. فجاء شاه جهان يحمل المزايا نفسها، ولكن بالمزيد من العمق والتنويع، والمقدرة. فـإلى جانب قدرته الفائقة في إدارة الأمبراطورية كان حبه للفنون بأشكالها، ولا سيما العمارة، يملك عليه نفسه. وما كانت مباني حكمه الشهيرة ـ قلعة دلهي، والجامع المسجد قربها، وقلعة أكرا، وتاج محل بالذات، لتبلغ ذلك الشأو البعيد إبداعاً وفخامة لولا أثره الشخصي وإشرافه المباشر. وكما فعل أبوه بتعلقه بزوجته نورجهان، هكذا تعلّق هو بزوجته ممتاز ـ التي كانت في الواقع ابنة أخي نورجهان ـ وعندما توفيت، بعد زواج دام تسع عشرة سنة، شرع ببناء الرائعة التي خلّدتها، وخلّدته.

ولكن حين ندقق في التفاصيل، تكتسب هذه الصورة الرومانسية الجميلة أبعاداً مقلقة. فشاه جهان وممتاز ولدا في العام نفسه، ١٥٩٢. وتزوّجا وهما في العشرين من العمر. وبعد زواجهما بخمسة عشر عاماً، تولّى العرش، ولم تنعم ممتاز إلا بأربع سنوات من كونها قرينة الأمبراطور المفضلّة. وكان في أثناء ذلك كله يحملها معه أينما ذهب في أسفار بعيدة ورحلات مضنية، وقد أبقاها في حالة حبل يكاد يكون دائماً. فهي في تسعة عشر عاماً تلد له أربعة عشر طفلاً، ويكون موتها وهي في التاسعة والثلاثين في المخاض، عند ولادة الطفل الرابع عشر...

هذه القسوة الغريبة من شاه جهان كانت شيمة اتخذت لها، وبخاصة في شبابه، مظاهر كثيرة. فهو إلى طاقته على حب المرأة، يتميّز بطاقته على البطش بلا رحمة بكل من يتصدّى له، مهما تكن أواصر الدم الذي تربطه به. وفي السنوات المتأخرة من حكمه، قيل إن عدد زوجاته وجواريه بلغ الأربعمئة. فاستسلم للذّات ومكايد القصر على نحو فاضح استدرّ النقد من المحيطين به، مع أنهم كانوا عادةً أميل إلى التساهل والتغاضي في مثل هذه الأمور.

وعندما فرغ من بناء تـاج محل، في السنة السادسة والعشرين من حكمه، كان قد تبقّى له خمس سنوات من صولجان السيادة، قضى الكثير منها في محاولة للتحكّم بالصراع الذي نشأ بين أولاده الأربعة، مؤيّداً ابنه الأكبر دارا شوكوه (وكان الأثير لديه، ويماثله تسامحاً في الموقف والمعتقد) وابنته القوية الباهرة جهانارا، ضد ابنه الأصغر أورنغزيب، ومن عرش الطاووس في قاعة الأعمدة الأربعين من قلعة دلهي أرسل دارا شوكوه لضرب أخيه أورنغزيب وتجريده من السلطة التي راح يجمع زمامها في يده. ولكن أورنغزيب، المتميّز بعنفه وصلابته، هزم أخاه في المعركة التي دارت بين جيشيهما قرب دلهي، وقتله، وهاجم القلعة حيث تمترس والده حائراً في أمره ـ وكان أورنغزيب يومئذ في الأربعين من عمره ـ وقد بات في عناده وتعصّبه لرأيه مصمّماً على الاستيلاء على الحكم. وانتصر على أبيه الذي كان قد أنهكه المرض وهو في الرابعة والستين من العمر، وذلك في عام ١٦٥٨، ونقله إلى قلعة أكرا، وسجنه هناك في حجرات الحريم مع جهانارا. وأعلن أونغزيب للناس أنه منذ ذلك اليوم «أمبراطور هندوستان»، وقال قولته المشهورة: «الملّك لا يعرف القُرْبى». وأطلق على نفسه اللقب العربي «المُغير»، وقضى على ابنه، وابن أخيه، وراح في السنوات التالية يفتح أقاليم النصف الجنوبي من شبه القارة الهندية بحزم أذهل الناس وأرعبهم، حتى استولى عليها جميعاً، باستثناء طرف أقصى الجنوب، وامتد حكمه لأكثر من ثمانٍ وأربعين سنة.

أما شاه جهان فقد أبقاه ابنه في عزلته في القلعة في أكرا، حيث عاش ثماني سنوات أخرى: قضاها وهو يرنو، من نوافذ الحجرات المرمرية، أو من على الأسوار الحمراء، إلى الضريح البعيد القائم على الضفة الأخرى من النهر، وتاج محلّ يتوالى مشهده حسب ساعات النهار، أو شموس وأمطار المواسم المتعاقبة، بين الوضوح الجارح والإبهام الشجي الذي يكاد يقارب الوهم ـ وهو الذي رأيته أنا فيه من القلعة ـ وانعكاساته تتضح وتضطرب في مياه النهر، إلى أن مات عام

١٦٦٦، ودفنه ابنه فيه إلى جانب زوجته الحبيبة... هذه الصورة الشاعرية الحزينة هي التي آثر الناس عبر الأجيال منذ ذلك اليوم أن يتصوروها للأمبراطور المخلوع، الذي لم يبقَ له إلّا أن يطيل النظر إلى ذلك العمل الفني الخارق الذي أوجده بسبب من عشقه لامرأة، وعشقه لكل ما هو جميل من صنع الإنسان.

غير أن المرء قد لا يؤخذ كلياً بهذه العواطف الهيّنة. فكان من حق بعض المؤرخين أن يتصوروا الأمر على نحو مغاير: فشاه جهان، مع ما أقامه من تحف العمارة، كان صاحب سلطان وبطش، وعرف من النساء العشرات، وأضاع سلطانه بفعل انغماسه في سنواته الأخيرة في اللهو والملذّة. فلعله إذن قضى سنواته الأخيرة سجيناً في قلعته وهو في ندم وتوبة... من يدري أية رؤى كانت تملأ نهاراته ولياليه تلك، وهو الذي جعل من نفسه بين الناس، لثلاثين سنة طويلة، أسطورة للأبهة والجلال، ناشراً العدل والرخاء والتسامح بين فئات الشعب كلها، ومؤكداً في أعجوبة معمارية واحدة من أعاجيب عديدة، ما يفعله الحب في الإنسان من دفع رائع نحو الإنجاز الذي يتحدّى الزمن.

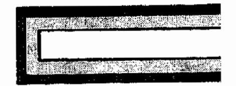
ولا ريب في أنه، يوم اختار من «سورة الفجر» تلك الآيات الكريمة التي تنذر المرء بآخرته -﴿وجيء يومئذٍ بجهنّم، يومئذٍ يتذكر الإنسان وأنّى له الذكرى * يقول يا ليتني قدّمتُ لحياتي..﴾- كان قد تأمل طويلاً في الآيات التي سبقتها:﴿ألم تر كيف فعل ربُّك بعاد، إرَمَ ذاتِ العماد * التي لم يُخلق مثلُها في البلاد *﴾إلى آخر الآيات الكريمة. ولا بدّ أنه توقف طويلاً عند قوله تعالى: «فصبَّ عليهم ربُّك سوطَ عذاب * إن ربك لبالمرصاد* ﴾.

ولعلّ شاه جهان، الذي كان في طفولته قد رافق جدّه العظيم أكبر، ونظر إليه نظرة الإعجاب والتقديس، تذكّر ما كان جدّه ذلك قبل حوالي ستين عاماً قد نقش في أواخر حياته على «الباب العالي»، باب النصر، الذي ابتناه في فاتح بور، بعد أن هزم الغوجرات عام ١٦٠٢: «ما الدنيا إلّا جسر للعبور، فاعبر ولا تبنِ عليه. من يأمل لساعة من الزمن،

فله أن يأمل حتى الأبد. ما الدنيا إلاّ ساعة واحدة، فاقضِها ضارعاً، وغير ذلك لا تراه العين».

غير أن شاه جهان في تاج محل استخرج ما لا تراه العين، وجعله شاخصاً مرئياً أبداً، مهما تناءى، ومهما ماثل السراب لظامىء في يوم قائظ. إنها معجزة الفن ومعجزة الحب معاً، في وسط عالم تعبث به يد الموت والدمار ويعصى عليها أحياناً بعضٌ من هاتين المعجزتين ـ فتبقيان كسباً للإنسانية كلها.

١٩٨٨



المراجع

- **A History of India, Vol. 2** by Percival Spear, Penguin Books, 1985.
- **The Art and Architecture of the Indian Subcontinent,**By J. C. Havle,Penguin Books , 1986.
- «The Architecture and Gardens of Islamic India»,by Peter Ardrewsin **The Arts of India,** edited by Basil Gray, Phaidon, 1981.
- «Agra - The Embodiment of Mughal Glory» by Ranjana Kaul in Discover India Magazine New Delhi, May 1988.

حوارات أجراها مع

المؤلف ماجد السامرائي



١

التجربة الشعرية والتحريض الذي لا يهدأ

أذكر ما قاله الشعراء قبلي،
أذكر قلتُه وناقضتُ به نفسي،
وما نسيته أكثرُ مما أذكره.
ولكن الذي يلصق بي من دأبه
تعقيدُ نقطةٍ كنت أنشدُها واضحةً
ساعة ما بعد انتصاف الليل
والنومُ قد جفا،
ساعةَ النهوض صباحاً
وقلعُ الضرس أسهلُ من
مجابهة النهار:
ما هذه الشجرة التي نمت،
ما هذه الثمرة؟
أتفاحةٌ مذاقها نزاع وتمرّد؟
أعنقودٌ تدلّى
لمعذَّب لا يطاله؟
أصُبّارة زهرها يتفتّق كالشمس
تَلْقُفُها يدٌ غافلة؟
ما أطيب فواكه الوهم لولا أنها
على عوسجٍ متعطشٍ لدمي...

ماجد السامّرائي:بعد أن قرأنا معاً هذا المقطع من قصيدتك «خماسية الصيف» ، اسمح لي أن استهلّ حوارنا بما يلي:

* اقترن اسمك بالحداثة في الشعر العربي الجديد: فأنت في الطليعة من الحركة، وقد كتبت فيها وعنها، وأوجدت العديد من المقتربات النظرية لمسارها كحركة، وتعاملت مع إنجازاتها تعامل خلقٍ آخر. فأنت في نقدك تعيد خلق النص، وبالاتجاه ذاته وبالرؤية نفسها، وربما من خلال الهاجس والهم اللذين يسكنان التجربة. وكذلك تعاملت مع الفن التشكيلي، وكتبت الشعر... في ضوء هذا كله، هل تجد نفسك اليوم مواجهاً بتحديات من نوع ما، من داخل «حركة الحداثة»؟.

ـ أبداً. بالعكس . أنا ما زلت أطالب الشعراء بأكثر مما هم فعلاً يغامرون به من «حداثة». فضلاً عن أن هناك نكسة سلفية ترفض المغامرة بحجّة أو بأخرى، تغطية على عجز غريب في الخيال والذائقة. وهي لا تشكّل أكثر من ردة فعل لا بد منها لمحاولات المتميزين من الحداثيين. أما من داخل حركة الحداثة، فليس هناك ـ بالنسبة لما كتبت من شعر أو نظرية في الشعر ـ ما أجد فيه ما يطالبني بإعادة النظر في موقفي الشعري أو النقدي. والذي استجدّ منذ أواسط السبعينات هو دخول البنيوية الفرنسية في ميدان النقد ـ ولكنه حتى الآن دخول قلق ومضطرب، إلا إذا استثنينا أعمال ناقدين أو ثلاثة يبدو أنهم متحكمّون في طريقتهم الجديدة. والكثيرون من النقاد البنيويين، على كلٍ ، انطلقوا من مواقع «النقّاد الجدد» (الذين كنت لحوالي ثلاثين سنةً في معيتهم): أي أنهم متمسكون بمبدأ استقلالية النصّ، والتحرك من داخله. فالذي يحدث اليوم، إذن، إنما هو استمرار منطقي للدفع الذي أوجدناه وأصررنا عليه وتحرّكنا به منذ أوائل الخمسينات.

* وبعد أكثر من ثلاثين سنة من التبشير، ومن تأكيد الجديد والانتصار له، وبعد أن حقّقَتْ الريادة الشعرية لجيلكم ما حققت، في أي وضع نجد أفكار الأمس على أيدي جيل اليوم، وفي إنجازاته؟

ـ عندما تكون الأفكار ملك فئة قليلة، تكوّن ما يشبه المدرسة أو

المذهب يكون أصحابهما بحاجة إلى الشجاعة المستمرة والقدرة على المقاومة، وكلما ازداد التهجم عليهم: ازدادوا هم أثراً في محيطهم الفكري. إلى أن تصبح الفئة الصغيرة هي الفئة الكبيرة، وإلى أن يغدو الغريب والاستثنائي والمستهجن هو المألـوف والشائع والمرغوب. حينئذٍ لا تبقى هناك مدرسة، ولا يبقى هناك مذهب. وهذا بالضبط ما جرى بعد أكثر من ثلاثين سنة من «التبشير» ، كما تقول. الريادة الشعرية لجيلنا، هي اليوم طريقة التسعين في المئة ممن يقولون الشعر وينقدونه في الثمانينات. وبما أن بعضنا بقي في الساحة، كمن كان ينتمي إلى عصر الديناصور، فإنه قد لا يرضى. بالضبط عن الشكل الذي تحققت فيه أفكار الأمس، ولا يرضى عن إنجازات جيل اليوم، إلاّ أقلّها القليل منها رائع، والكثير منها مكرور وضعيف العصب. ولعل العنصر الأكبر في هذه المشكلة هو ازدحام المتجرّئين على قول الشعر. فأنت لن تجد أمة في العالم عندها من الشعراء، عدداً نسبياً، ما عندنا اليوم. والنوعية لا يمكن أن تتحمّل هذا الكمّ كله.

* إن المتابع لك يمكن أن يلاحظ مسألة، هي أنك في الوقت الذي وقفت فيه ـ مع بداية نهوض حركة التجديد ـ موقف الكاشف عن، والمؤكد للكثير من القيم الشعرية، انعطفت من بعد لتقف موقف الناقد الكبير مما جاء به هذا الجيل الشعري. فهل أفهم من هذا أنهم لم يتصاعدوا بحلمك إلى ذراه؟

ـ إذا كان للحلم ذرى، فلا بد أنها كانت شاهقة، وكان بلوغها شاقاً، أو أقرب إلى المستحيل. فإذا كان للمرء أن يحلم، فليحلم بالأبعد، والأشهق، والأعصى على المنال. فلنقل إذن إنه كان لي يوماً حلم من هذا النوع. ولكن يجب ألّا نغالي في التعزّز والتمنّع. يجب ألا نطالب هذا الجيل الشعري. بما يفوق طاقة أي جيل آخر. حركة التجديد قائمة، ونشطة،ومنطلقة، مهما يعتورها من حُفَر، ومن عوائق تُقحم في طريقها. ولكن الانطلاق ليس دائماً، وبالضرورة، في الاتجاه الذي أريده أنا، أو تريده أنت. وما الضرر في ذلك؟ في مهرجان المربد الأخير في البصرة، أعجبت ببعض الشعر التونسي الجديد إعجاباً كبيراً: وجدته طريّاً، ومفاجئاً يجمع بين براعة الصورة وبراعة اللغة.

وما دام هناك من يدهشنا بين حين وآخر، علينا أن نعترف بأن هناك من يتسلّق الذرى، وليبلغ منها ما يبلغ. تبقى القمم للأفذاذ ـ وهم قلّة في كل جيل، وكل عصر.

* وهنا أسأل عن القيم التي انتصرتم لها، او عن حلمكم الشعري: ماذا كنتم تريدون، كجيل، أن يتحقق للشعر، وفي الشعر؟

ـ القيم التي انتصرنا لها، وكانت محرّكة الحلم الشعري، لا يمكن حصرها في بضع جمل. ولكن لعلني أستطيع أن أجمل منطلقها حين أقول إنها كانت تنبع من ضرورة التحرّر من نوعين من القيود: القيود التعبيرية السلفية التي ما عادت تنسجم مع طاقات اللغة الكامنة والممكنة ، والتي باتت تناقض حركيّة العصر بسكونيتها؛ والقيود الحياتية العُرفية التي تبهظ العقل والخيال معاً بإيحاءات الحظر والتحريم. وبذلك كان على اللغة أن تُعَدّ وسيلةً، لا غاية؛ وكان لكلّ ما يعنّ للعقل وللخيال أن يُجعل مادةً ممكنة تجرَّب فيه اللغة بكل طاقاتها. وذلك من أجل إغناء اللغة، والعقل، والخيال ـ وبالتالي من أجل إغناء الحياة نفسها. وكانت المغامرة وستبقى عاملاً أساسياً في هذا الدفع الإبداعي جميعاً. والكثير من هذا ينطبق على الفنون الأخرى ـ على أن نضع «الشكل» مكان اللغة في الفنون المرئية، ونضع «النغم أو الأصوات» مكان الشكل واللغة في الفنون، السمعية، وهكذا.

* وهل كنتم على ثقة من أن الواقع سيستجيب لكم ، كما استجاب بالفعل؟

ـ كنا على ثقة من ذلك، وإلّا لما غامرنا. نحن لم نبدأ من نقطة اليأس، قطعاً.

* لكن الملاحظ عليك أنك في السنوات الاخيرة كدت تهمل الشعر: نقداً ، وكتابة... بل أقول إنه يكاد يكون خارج دائرة اهتمامك الإبداعي...

ـ هذا صحيح. كتبت ما يكفيني عن الشعر والشعراء. وتحدّثت كذلك عنه وعنهم ما لو جُمع كتابةً، لملأ عدة مجلّدات أخرى. أما الآن فما عاد يغريني هذا الموضوع إلّا فيما ندر. غدا المدهش قليلاً جداً، والممل طاغياً وفي كل مكان. أما إهمال الشعر كتابةً، فله أسبابه ولا ريب، ولعلّ الخيبة في ما هو سائد من أهمّها عدا عن أن ابن الخمسين

والستين لا يكتب شعراً بحرارة أو غزارة ابن العشرين والثلاثين. بات العقل يتحكّم بما يقول المرء أكثر من قبل، وباتت العاطفة أشدّ تعقيداً ممّا كانت، وأقلّ انصياعاً للصيغ الشعرية مهما تحرّرت. ثم إن إغراءات تعبيرية أخرى باتت شديدة الإلحاح عليّ، أجد في منسرحاتها متعةً هائلة تجمع بين العقل والخيال وعشق اللغة تكاد تطالبني بالحياة من أجلها...

* لاشك أنك تقصد بذلك انعطافك نحو الرواية، بل أنت حولت الشعر إلى الرواية.. فروايتك مبنية في أجزاء كبيرة منها بناءً شعرياً، والشكل اساس في تكوينها وفي رؤية الحدث والشخصية فيها؟

- بالضبط. الرواية عندي، في بعض منها، شعر، وفي البعض الآخر أشياء أخرى كثيرة لا تقل تعبيراً وجمالاً عن الشعر، وتفوقه نفاذاً وأثراً في النفس والذهن. ولكن لابد من الاعتراف بأن تجربتي الشعرية كانت دائماً محرّضة لا تهدأ ضمن تجربتي الروائية، كمن يقع في غرام امرأة تدفعه إليها دوماً عشيقته الأولى،فيندمج فيه عشق الاثنتين أو تندمج في عشقه الاثنتيان، على نحو لا يستطيع تفسيره.

* ولكن مع وعيي هذه الأمور وتحولات فيها، أراني أسأل: كيف يحدث هذا؟ لماذا يحدث، وعندك بالذات؟

- من يدري؟ ربما لأن البعض يهبه الله شهيّة لا ينطفىء أوارها، ولا يشفى غليلها؟ أو ربما، لأن القصة كانت الحبيبة الأولى، فصحّ عليها ما قاله الشاعر: نقلّ فؤادك حيث شئت من الهوى / ما الحب إلا للحبيب الأول... وإذا أردت أن أكون أكثر جدًّاً، ربما وجدت السبب في أن المرء يتطوّر من الفن الأحادي إلى الفن التعدّدي لقد وجدت أن الرواية فن مركّب ، وبالتالي أشدّ تحدياً، وفي النهاية أكثر استجابةً للقلق، والحيرة، والغضب: وكلها حالات ظمأ ظالم يبحث عما يرويه. وهو ظمأ يتجدّد بسرعة، ولا بد له كل مرة من ريّ. الرِّيّ والرواية - لعلهما متصلان بأكثر من مجرّد اللفظ؟ من يدري؟

* إذا ذهبنا مع الرأي الذي يقول: حقيقة الشاعر تكمن في شعره أكثر مما

تكمن في كلامه على الشعر، ففي أي حقيقة كنت تتحدث في كلامك على الشع
وهل هي ذاتها الحقيقة التي تكمن في قصيدتك، أنت الشاعر؟

ـ الحقيقة التي كنت أتحدث عنها في كلامي على الشعر، أوجه عديدة، وتجدها ، في بعضها فقط، في الدراسات التي جمعتها في كتاب «النار والجوهر»، ومقالات عديدة في كتبي النقدية الأخرى، وحوارات التي لاتحصى، والتي تعود بداياتها إلى أواخر الأربعينات وأوا الخمسينات ولا أعرف الآن أين ألقاها. أما هل هي ذاتها الحقي التي تكمن في قصيدتي، أنا الشاعر؟ فليس الجواب على ذلك بالقط في شعري، بالطبع بعض هذه الحقيقة، ولكن فيه أيضاً حقائ غيرها. وفي كلامي حقائق قد لا تجدها في شعري. فالشاعر إذ يكت نقداً، قد يدافع ضمناً عن طريقته في الشعر، ولكنه لا يقصر همّه ع شعره، حتماً. والناقد إذ يكتب شعراً، يسترشد بمعرفته ومواقف ولكنه يتعدّاها إلى ما هو وراء هذا الوعي العقلاني. إذن، قد يُلق الشعر والتنظير، عند الكاتب الواحد، ضوءاً كلاهما على الآخر، ولك لا يحدّده بالضرورة ولا يفسرّه تفسيراً نهائياً. ويتعقدّ الأمر لديّ أ بالذات إذا تذكرّت أنني كتبت شعراً كثيراً في أول شبابي باللا الإنكليزية. وهو شعر له خصوصيته ، والكثير منه يكاد يستحيل نق إلى العربية. وقد كتبت معظمه في سنوات عصيبة من حياتي، فانقذن من الجنون، ولعله انقذني أيضاً من الانتحار.

* حين كنت تكتب الشعر، كنت أيضاً تكتب القصة القصيرة، والرواي والنقد كنت أيضاً تترجم وترسم. فهل كتبت الشعر مدفوعاً بتناقضات من نوع م بهاجس لم تَستوعبه تلك الأنواع؟

ـ كتبته وكتبت غيره مدفوعاً بتناقضات، وإلحاحات ، ومآس وتساؤلات، ورغبات غامضة، وإقبال على الحياة، وفقر، وكبرياء، ورؤ جنونية ـ وهواجس صوفية، وأحلام جحيمية، وعشق لكلِّ ما ترا العين وتسمعه الأذن... أين يقف الصانع من كلِّ هذا؟ لماذا عليه أ يستجيب لكل منبّه للذهن وكل مثير للحواسّ أربعاً وعشرين ساعة .

اليوم؟ لماذا خلق الله هذا الجمال كله، وهذا الرعب كله؟ عندما أسمع قطعة «فيوغ» ليوهان سباستيان باخ على الأرغن، تصيبني نشوة كاسحة، وأقول لنفسي: لو أنني استطِعت يوماً أن أعزف مثل هذه الموسيقى على مثل هذه الآلة الرائعة، لربما أضحيت في غنى عن كل شيء آخر ـ كتابة أو رسماً، أو غيرهما. وها أنا أحاول كل يوم أن أجد البديل عن هذا الذي لم تتحه لي الظروف...

* هل تجد في كتابتك الشعر ضرباً من ضروب تحقيق التوازن، ضرباً من الحل لإشكالية ما، تعيشها أو تعانيها؟

ـ لا، لسوء الحظّ. ربما شيئاً من الاعتراف ، لإراحة القلب من بعض عنائه. ربما شيئاً من استيضاح تجربة تبقى مغلقة، ولا تسلّمني إلّا طرفاً، من نفسها ربما شيئاً من لهثة العاشق الذي يعرف أن شهقة الحزن تنتظر دورها في حنجرته. أما التوازن، فلا يتحقق بسهولة. ربما كانت وسائل التعبير المتنوعة وقد اجتمعت كلها معاً، هي التي أجد فيها بعضاً من هذا التحقيق، أو حلًا لإشكال ما يكاد المرء يتصور أنه قد بلغه، حتى يعود الإشكال إلى الشدّ والتوتر.

* في كتاباتك عن الشعر، تؤكد دائماً على ضرورة تشذيب القصيدة... على إسقاط ما تراه غير ضروري فيها. فمن أي منطلق تقول بهذا، وتدعو إليه؟

ـ من منطلق أساسي: هو أن عصر الانحطاط، الذي طال على الأمة العربية مئات السنين، أوقعنا في هذر لا ينتهي، كان يتصور آباؤنا أن فيه فكراً، أو شعراً، أو بلاغة ، أو حكمة، أو لست أدري ماذا. وورث الشعراء في هذا القرن (وكذلك الكتّاب الناثرون) عن عصر الانحطاط عادات لفظية تغطيّ ثرثرتُها وركام أصواتها على خواء معظم، ما يقولون، أو سذاجته، دع عنك قصوره المنطقي، وضعفه التخيّلي. القصائد العصماء إيّاها: معظمها تكرار ، وترجيع أصداء القدامى، وإفلاسٌ في القدرة على الكشف أو النفاذ. تشذيب القصيدة ، والحالة هذه، هو إزاحة الرماد عن الجذوة المتقدة، وإسقاط الأسمال المرقعة عن الجسم الفتيّ المشدود ـ إن كان ثمة فعلًا جذوة متقدة وجسم

فنّي. وليتعلّم الشعراء درسهم الأهم من المتنبيّ، أبرع الشعراء اقتصاداً في اللفظ وشدّاً لمعناه.

* وهل كنت تفعل الشيء نفسه مع قصائدك؟

ـ طبعاً. بل إن قصائدي كانت دائماً نتيجة التقطير، وليس إقامة الركام على الركام: والكثيرون. لا يفهمونني بسبب هذا التركيز الناجم عن حذف كل لفظة لا تقتضيها الضرورة المطلقة للصورة أو الفكرة ـ أو الشحنة العاطفية:

في المحل حلمنا بالربيع
أشهراً حرّى طوالْ
واستغثنا بالمطرْ
ولم ننم،
نستصرخ العشق القديم،
ولما أمطرت، كان المطرْ
وا ألماه، دمعاً ودمْ.

أو خذ مثلاً آخر:

وَرْقَةُ عُشْبٍ شقّت حجرْ:
أصيحةُ ديكٍ جلجلتْ،
شقّت الظلام، وجرّت الشمسَ
من شَعْرها، وأعلنت
سطوة النهار؟
معجزةُ الرعد على البوار، على
مشقّق الأفواه انقلبتْ
فاغرةً نحو السماء، والغيثُ انهمر!

أرجو إعفائي من ضرب المزيد من الأمثلة. إنما المهمّ أن تلمس مدى التشذيب، والشدّ والقضاء على كل رخاوة أو ترهّل في الصياغة: اللفظية والشكلية، في آن معاً.

* هل هذا الذي تقول به، وتفعله، من صميم التلوين الفني والرؤيوي لحركة الشعر الجديد، كما أسستم واستشرفتم آفاقها؟

ـ نعم. على الأقلّ بالنسبة لي أنا، ولعدد قليل من الشعراء الآخرين.

* كم هو دور الوعي في كتابة ما سمي بـ «قصيدة النثر» كما كتبتها أنت وعدد من أبناء جيلك؟

ـ «قصيدة النثر»! أعدنا إلى هذا المصطلح الخاطىء الذي تعلم أنني لا أقرّه، ولن أقرّه؟ إلّا إذا أطلق على كتابات نثرية ولكنها مليئة بروح الشعر، أشبه بـ «أوراق عن الله» التي كتبتها أنت في «كتاب الماء والنار»... «ضيقّة هي المراكب» لسان جون بيرس، قصيدة نثر. «الإشراقات» لرامبو، قصيدة نثر. بعض كتابات جبران خليل جبران قصائد نثر. أما ما أكتب أنا فهو الشعر الحر بمعناه المصطلحي الحقيقي، إذا كان لابد من استخدام هذا المصطلح ما أبأس حالنا في بعض قضايا الأدب! نستعير من الآخرين مصطلحات لا نفهمها على وجهها الصحيح، ثم نبني على خطئنا نظاماً كاملًا يستمر فيه الخطأ إلى ما لا نهاية، فاسداً لأنه مبني على فاسد. قضية الشعر الحرّ في أدبنا الحديث مـضطربه، مقلقلة، وأحياناً مضحكة، بسبب هذا الخلط في المصطلحات غير الدقيقة، والاعتزاز بإثمها. والواقع أن هذا النوع من الخطأ، والاسترسال في البناء عليه، ليس مقصوراً على الشعر فحسب لدينا. إنه آفةٌ تنخر في الكثير من ضروب الفكر المعاصر في شتى الأقطار العربية نجد أننا بسببها لا ننتهي إلى نتيجة عقلانية يمكن الدفاع عنها، ونضطر بسببها أيضاً إلى اللجوء إلى المصطلح الإنكليزي أو الفرنسي قبل أن نطمئن إلى أننا واقفون على أرضٍ لا تهتز تحت أقدامنا، وتميد بنا. والآن، هلّا أعدت سؤالك، رجاءً؟

* كم هو دور الوعي في القصيدة الحرة، كما استوعبته أنت، وكما تمثلته ومارسته؟

ـ في العملية الفنية، يصعب دائماً فصل الوعي والقصد عن اللاوعي والتلقائية، ولكن ما من شك في أن للوعي دوراً كبيراً عندما تتقصّد الكتابة، أو النظم، على غير ما تلقّنه أصلًا، وعلى غير ما هو

سائد. إلّا أن استسلامك اللاواعي، واللا عقلاني، ضرورة لابد منها في الشعر، في الدفقات اللفظية الأولى التي تخلق لـك الصورة الأساسية والمناخ الجوهري لما تريد أن تقول، بعد أن تكون قد هيأت نفسك طوال الوقت لانتقاء ضرب معيّن من الصيغ لا ترضى بغيرها. وبعد ذلك تعمل وعيك في ما تحقق من أسطر أمامك: وكلما تنوّع وعي الشاعر، زادت براعته ـ على ألّا يسمح تعلمه بالمبالغة في تغيير الأصل، خوفاً من قتل عصب الحياة الذي يكون قد تخلّق في لحظات الدفق التلقائي في القصيدة وهنا يدخل عنصر التشذيب، والتوحيد، وبتر الزوائد. فالوعي إذن له دوره المهمّ. والذي يحدث مع الزمن، أن الشاعر يكون قد أوجد لنفسه الطريقة التي ما عادت به حاجة لوعيها بشكل حاد لكيما ينتهي إلى الصياغة التي يريدها، وإلى نـوع الرموز والكنايات التي تميّز شعره.

* لكنني ألاحظ عليك أنت منذ أن بدأت كتابة الشعر لم تبدأ من خط المشابهة لأحد. وعلى الرغم من انغمارك في تيـار الحداثة الشعرية وتنظيرك لهذا التيار، فإنك بدأت من خط المفارقة له في كثير من مساراته (اللغة، الرؤيا، الشكل الفني، إلخ:)

ـ أما إنني بدأت، كما تقول، من «خط المفارقة» لتيار الحداثة الشعرية، فمسألة فيها نظر. كنت، وما زلت، أتصور أن الحداثة الشعرية تتجلّى في ما أكتب أنا من شعر، على قلته النسبية ، ولم أكن كثير الرضا عما يكتبه الآخرون متصوّرين أنهم «حداثيون». يخيّل إليّ أنك تجعل مما كتب الآخرون معياراً للحداثة الشعرية ، فتجد أن خطيّ يفارق خطهم. والواقع أن الحداثة، بمعناها الذي تبلور في فنون العالم منذ أوائل هذا القرن، لم تكن من نصيب الكثيرين عندنا، حتى عندما كتبوا شعرهم الجديد برموزه وأساطيره. لقد وجد معظمهم أن الشكل لا يتحمل «تثويراً » أكثر مما حاولوه ـ وحتى محاولاتهم الأولية اعتبرها مناوئوهم لمدة طويلة بدعة، ودسيسة، ومؤامرة على اللغة والتراث، إلى آخر هذه الحماقات في الرأي. وكان عليّ ألّا أؤخذ بطريقتهم، وأن أنهج طريقتي الخاصة في «تحرير» القصيدة. ولعلّ

فارقاً بين مزاجي وأمزجة المجددين الآخرين، أكدّ على الفرق بين أسلوبي وأساليبهم، كما أن كونهم على الأكثر وقفوا حياتهم على الشعر، ولم يريدوا غيره تعبيراً عن موقفهم من الحياة والعصر، جعلهم أكثر إلحاحاً على أهمية إنجازهم الشعري منّي أنا، لأن الشعر، ولا سيما بعد أن تخطّيت الثلاثين كان يشغل من حياتي حيّزا نادراً ما شغلني عن اهتماماتي الكثيرة الأخرى. في تلك المرحلة بالذات، كنت أتحدّث عن الشعر، ومع الشعراء، أكثر مما أكتب عنه أو عنهم، وأكثر بكثير مما أكتب من شعر.

* ولكن، ألا تجد قصيدتك متعالية على الواقع، منسحبة إلى نفسها في إطار من الرؤية الذاتية، وكذلك اللغة؟

ـ متعالية على الواقع؟ لا أفهم قصدك. ولا أفهم هذا النوع من النقد. كلنا من صنع هذا الواقع، فكيف «نتعالى» عليه؟ نتخطّاه برؤانا، ربما؟ حتى هذا يكاد يكون مستحيلاً. راجع قصيدتي «المدينة» كمثل واحد، إذا كان فيها تعالٍ على الواقع أو انسحاب منه، فقل لي أين هو. أما أن تكون الرؤية «ذاتيّة»، فأمر لا أساوم فيه مطلقاً. الشاعر هو صاحب الرؤى الذاتية، وغير ذلك نثر، ومحاولة بائسة للجدل أو ربما الشتيمة. قال أحدهم في الغرب ـ ييتس، فيما أذكر: «معاركة الذات هي الشعر؛ ومعاركة الآخرين هي النثر». مشكلتنا هي أننا، مهما تصورنا أننا تخلصنا من المنبرية، نريد في أعماقنا أن نبقى منبريين. أي أن الشعر يبقى مثقلاً ببعض من أسوأ ما في تقاليده الموروثة: الخطابة، وبالتالي المبالغة، والتنطّع، والدعاوة، والمديح، والفخر ـ إلى بقية «أبواب» الشعر التي كان القدامى يتحدثون عنها. وهذا كله شطبته الحداثة شطباً من قاموس فنونها ـ هذا إذا كنت تريد الحدّاثة، ثم، قل لي: إذا طالبنا الشاعر بالتنازل عن رؤيته الذاتية، ما الذي أبقينا له؟ ما الذي يبقى لامرىء القيس، وطرفة، والمتنبّي، والمعرّي، وأبي تمام، وأبي نواس، وابن الرومي، وكبار الشعراء الآخرين جميعاً، إن نحن جرّدناهم من رؤاهم الذاتية؟ والرؤية الذاتية، أين جذورها أصلاً؟ أليست هي تتصاعد من أعماق الواقع

وتلافيفه، من طينه وروائحه، من أحيائه وقتلاه؟. هنا يحضرني شعر محمود درويش ـ هذا الشاعر الرائع، المذهل: إنه صاحب أكبر رؤية ذاتية، يهبها العالم بسخاء خرافي. إنه جزء من هذا الواقع الفاجع الذي يعيشه ويكتب عنه آلاف «الشعراء» الآخرين، ولكن رؤيته الذاتية له هي التي تضعه في المرتبة الأسمى منهم جميعاً. فالرؤية الذاتية هي التي تفرّق بين أسلوب وأسلوب، بين فنان وفنان... أما اللغة ، لدى الشاعر، فهي العنصر الأساسي من تجربته التعبيرية: عليه أن يمتلكها في كيانه أولاً، ثم يوحّدها عضوياً في الجسم المتكامل لديه لفظاً ورؤيا. فالشعراء، والكتّاب الذين يستحقون القراءة في نهاية الأمر، سيماؤهم في لغتهم.

* أرجو ألّا يكون السؤال محرجاً، وأن يتخطى الجواب حدود التواضع وأنا أسألك عن قيمة ما كتبتم من شعر ـ أنت وتوفيق صايغ بالذات ـ في مسار حركة الحداثة في الشعر العربي الجديد؟

ـ كان لتوفيق صايغ عبقريته الخاصة، وكونه قليل الذكر في ما تقرأ هذه الأيام عن الحداثة لا يلغي سطراً واحداً مما كتب، ولا ينال من أهميته في شيء. أكبر سماته أنه ليس جماهيرياً، وما أراد يوماً قط أن يكون جماهيرياً. سيبقى شاعراً للقلة، للنخبة إن شئت، لصعوبة لغته من ناحية، وانغلاق رموزه من ناحية أخرى، ولكنه من القلائل بين كتّاب العرب المحدثين الذين، كلما ازددت نفاذاً إلى دواخلهم، ازددت كشفاً وذهولاً ـ على العكس من معظم الآخرين. والغريب أنه شبيه بصديقه، وضده، خليل حاوي: راح خليل حاوي لأكثر من عشرين سنة يخاطب الناس جهراً، يعلن لهم حبة جهراً، ويغضب عليهم جهراً، إلى أن يئس منهم جهراً، وانتحر. وتوفيق صايغ راح لأكثر من عشرين سنة يخاطب نفسه ـ اثنين أو ثلاثة على الأكثر توحّد فيهم ـ لا يرفع صوته بأكثر من الهمس، يتحدث عن حبه وعذابه ويعدّد جراحاته، إلى أن يئس من نفسه بحشرجة لا تكاد تتعدى الهمس، ومات ميتة المنتحر... (وأقول هذا معتمداً على ما قرأت في اليوميات الخاصة التي كتبها قبيل موته في بيركلي) وشعر هذين الشاعرين يكتسب بذلك، إضافة

إلى قيمته الجوهرية الأصيلة فيه، قيماً مركبة أخرى... والآن سألتني عن قيمة ما كتبنا من شعر؟ لست أدري لماذا جرت عادة النقاد على أن ينظروا إلى ما كتبت أنا وما كتب توفيق صايغ، في منظار واحد. الواقع أن بين أسلوبينا فروقاً كبيرة، ولئن كنا أيام حياة المرحوم توفيق على اتصال دائم حول ما نكتب ـ وقد لا تعلم أنه هو الذي رتّب لي نشر «المدار المغلق» عام ١٩٦٤ في بيروت وأشرف على طبعه، بقناعته العميقة بأهميته ـ فإننا كنا نعي أننا رغم إصرارنا على كتابة «الشعر الحرّ» كنّا في الوقت نفسه نسعى في نهجين مختلفين تماماً، وإن يبدوا متقاربين: فخلفيته الدينية القوية، ومصطلحاته وكناياته المسيحية التي كانت تأتيه بيسر لكثرة ما يحفظ من الأناجيل، والمزامير، وأسفار العهد القديم ـ كانت أساساً بنى عليه خلافه مع نفسه وعراكه مع ربّه على نحو قد لا يعرفه إلّا المتصوّفه الكبار. وأنا لا أزعم أن لي خلفية أو مصطلحات تماثل ما لديه منها في شيء. طبعاً، كانت تجربتنا الفلسطينية مشتركة، وكنت على معرفة جيدة بخلفيته ومصطلحاته، بقدر ما كان هو على معرفة جيدة بخلفيتي الحياتية ومصطلحاتي الثقافية، الأمر الذي هيأ لكلينا فهماً واضحاً لأقل شاردة أو واردة في شعره أو شعري مهما تكن «مضمنة» ـ مما لم نجده في أي ناقد آخر، لسوء الحظ... وتسألني الآن عن قيمة ما كتبنا من شعر... في فترة ما، كان هذا الشعر مهمّاً بالنسبة لنا، وبالنسبة لبعض الذين كنا نحترم إدراكهم وذوقهم، وبعد نظرتهم. أما في مسار حركة الحداثة في الشعر العربي الجديد، فأنا ما تساءلت يوماً فيما مضى، ولن أتساءل اليوم، عن قيمة شعرنا، أو أثره، لأنه أضحى جزءاً لا يتجزأ من تجربة العصر، وبعضاً من قوة دفعها المستقبلي يستحيل فرزه إلا بالتمحيص النقدي واللغوي والتاريخي. ولكن، في عالم مليء بالضجيج وقرع الطبول، من السخف أن تحاول منافسة مطلقي الضجيج وقارعي الطبول بصوت حنجرتك.. ثمة في الحياة ما هو أروع، وأجدى، وأجدر بالجهد.

* لكنني مع ذلك لا أجدكما، أنتما الاثنين، قد حملتما شيئاً من «العدوى الشعرية» إلى الآخرين، حتى لأحسب أن قصيدتكما ظلت قصيدة مغلقة على نفسها، ولم تخرج بتجربتها عن حدود ما كتبتما.

- أهذا ما تعتقد؟ فلأحمد الله إذن على هذا التفرّد! ولكن لماذا ما زلت أرى من يقرأ هذا الشعر، رغم تفرده، ويكتب عنه الدراسات؟ ولماذا أنت بالذات تسألني هذه الأسئلة كلها؟ لابد أن هنالك خطأً ما؟ في مكتبات بغداد كلها، أرجو أن تجدلي نسخة واحدة من «تموز في المدينة»، أو «المدار المغلق»، أو «لوعة الشمس» - ولك أن تقاضيني أي ثمن شئت عنها، مع أن ثلاثتها أعيد طبعها في السنتين أو الثلاث الأخيرة. وحديثك عن «العدوى الشعرية» يذكّرني بأن ناقداً في لبنان كتب مقالاً قبل بضع سنوات، دعاني فيه بـ «مخرّب الشعر العربي الحديث». لحسن الحظ، لم أقرأ هذا المقال، ولكن يبدو من عنوانه أن كاتبه خشي على الشعر من العدوى الصادرة اندهشت يومئذ للخطتين، ولكني تعلمت درسي منذ زمان، عما أكتب! وما عدت أندهش لسماع نقيض ما أتوقع. بل ما عدت أتوقع أن أسمع إلّا النقائض، والحمد لله مرة أخرى، «لسعات الذباب لا توقف حصاناً راكضاً»، قال بيتهوفن في يوم ما. وحتى إذا كف الحصان عن الركض، فإنه لن يفعل إزاء لسعات الذباب أكثر من كشّها بالذيل.

* وإلى أي مدى أثّر عليك العيش في واقع الغرب، والحياة ضمن مناخات ثقافاته، بل والتكوين الذاتي الأول الذي تملك من خلال هذه الثقافات وما انبثق عنها من تيارات جديدة؟

- لست أدري... من ناحية، أراني منسجماً مع نفسي، ومن ناحية أخرى، أراني مشاغباً عليها. إمّا أن تتوّقع، وتقتات على أحشائك، وتبقى داخل قوقعتك متصوّراً أنك آمنٌ وسيد الدُّنى، وليكن ما يكون (وما أرعب ما يكون أحياناً!)، وإما أن تنفتح على فكر وفنون الإنسانية جمعاء، وتعرّض كيانك لهزّاتها وضرباتها، مؤمّلاً في أن تعطيها شيئاً، مهما قلّ، من فكر وفنّ قد يساهم في تقدّمها أو تغيرها ، وليكن ما يكون. مما يذكّرني، للمرة الألف، بعبارة هاملت الرهيبة: «إني والله

لأستطيع أن أُحصر في قشرة جوزة، وأعدَّ نفسي ملك الرحاب التي لا تُحد ـ لولا أنني أرى أحلاماً مزعجة». ومنذ صباي، لأمر ما، قررت ألّا أُحصر في قشرة جوزة، وأن أكون جزءاً من العالم، وجزءاً من العصر. ولو أن ذلك لم يضع حداً للأحلام المزعجة، التي هي فيما يبدو قدر البشرية. يبدو أنك تحسب أن ذلك يعني «العيش في واقع الغرب، والحياة ضمن مناخات ثقافاته».

واسمح لي أن أقول: إن هذا الكلام هراء. أن تعيش في هذا العالم، وفي هذا العصر، يعني أن تكون شمولياً بمعرفتك، وثقافتك، وحسّك، والشمولية تقتضي العمق التاريخي والاتساع الجغرافي معاً. جاء عصر النهضة الأوربية بفكرة «الإنسان الكوني» مثلاً أعلى لكل مفكّر ومبدع، حتى باتت تبدو وكأنها من «اختراع» الغرب. وواقع الأمر، إن الفكرة كانت محصّلة الحضارة العربية التي تمثلت في علمائها الموسوعيين الأفذاذ طوال ما يقارب أربعمئة سنة من الزمن، وعندما خرجت أوربا من سكونيتها المظلمة، تسلّمتْ هذا المثل الأعلى في الكينونة والمعرفة من العرب أنفسهم. هذا التداخل في مجالات المعرفة، وهذا الانفتاح على كل إنجاز بشري، وهذا الانغمار في كل سعي ممكن مهما تكن لغته، هذه كلها حين تجابهها اليوم، لماذا يتحتّم علينا أن نحسب أنها ثقافات الغرب ، دون غيره؟ لماذا نرضى بالحركية للغرب، ونرفضها لأنفسنا ـ في حين أننا كثيراً ما نتلقّى نتائجها في أسوأ أشكالها ونحسب أنها من ابتكارنا؟.. أنا، في قضايا الثقافة، أرفض أن أضع حدوداً وفواصل بين الشرق والغرب، بين الشمال والجنوب، لأنني أرى أن الحضارة الإنسانية في جوهرها كلٌ لا يتجزّأ، مهما تكن الذرائع المزعومة: المعتقد، والعرق، أو اللغة . وليست المسألة في خاتمة المطاف إلّا: المعرفة أو اللامعرفة . واللامعرفة نيلٌ من الإنسان، أينما يكن موطنه... هناك يوم أسود أرجو ألّا نراه وقد أعاده علينا متسلّطون جهلة، هو اليوم الذي ضُرب فيه الطبيب الحكيم أبو بكر الرازي على رأسه بكتابه «الحاوي» ضربات عنيفة متكررة، إلى أن

غشي بصره... أو ذلك اليوم الذي كُفِّر فيه غاليليو لأنه قال بدوران الأرض حول الشمس. نعم، أفكار كهذه كان لها ولا ريب أثرها في كتاباتي، ولم يكون لي يوماً أن أتغاضى عما تعطي ثقافات العالم من تيارات جديدة تؤكّد على الدفق والحيوية في العيش، والذهن، والرؤية، كما أنني لم أجد فيها ما يتناقض وعبقرية اللغة العربية وإمكاناتها، المتمثلة بعبقرية الأمة نفسها وإمكاناتها، إذ تعكس الواحدة الأخرى.

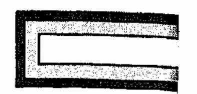
* وهل بقيت حريصاً على هذا الاتصال، أم سعيت إلى نوع من الانفصال؟

- ليست المسألة مسألة حرص: إنها طريقة في الحياة ملأى بذاتها. قد تأتيني بالتناغم والرضا داخلياً، وقد تأتيني بالنزاع والتمزّق. ولكنها تأتيني غالباً بوهج أقابل فيه الكثير من الظلام الذي من دأبه أن يحشر نفسه في حنايا النفس.

* وهل تعتقد أن هناك قيماً شعرية جوهرية خارج هذا الذي قلته عن نفسك وتجربتك؟

- القيم الشعرية الجوهرية كثيرة، ولم أتحدث هنا إلّا عن أقلّها. لن أطمع أنا، كما أرجو ألّا تطمع أنت، في أن نأتي إلّا على أولياتها في جلسة صميمية كهذه. لقد أردتَ أن تضعني في موقع المدافع عن شعره، أما أنا فاردت أن أدافع عن الشعر نفسه. وأرجو ألا تعتبر الحديث عن تجربتي إلا حجة للحديث عن قضايا الإبداع الأكبر والأشمل والأهم.

١١ تموز ١٩٨٥



٢ العالم في صيغة سؤال

* أنت كاتب لا يهمّك فن التفكير حسب، بل يهمّك أيضاً أن تجيد «صنعة الكتابة». فهل كان لك معلموك على هذه الطريق؟

- لابدّ أنني تعلمت الكثير مما قرأت، ولابد أنني تعلمت، أول ما تعلمت، من الكتّاب القدامى الذين قرأتهم في صغري، ثم الكتّاب العرب المعاصرين في الثلاثينات بوجه خاص، الذين كانوا قدوة لي من حيث الاهتمام بصيغة الكتابة. أي أن الكلمة ، كنت أراها لا تعني شيئاً إلا إذا وقعت في مكانها الصحيح في سياق حسن الصيغة والتركيب، فيؤدي ذلك إلى معنى تستطيع أن تبني عليه المزيد من التراكيب اللغوية التي تؤدي إلى تكامل الفكرة، أو بعض الفكرة، التي تدور بخلدك.

ولكنني يجب أن أؤكد أن حبي للكتابة، وهو التعلّق بما لنا أن نسميه «الأدب» ، كان سببه أنني أخذت بما هو جميل شكلاً وصياغة، وأدّى بي ذلك إلى التأمل في المعنى الذي ينطوي عليه هذا الجمال اللفظي، وبدأت أرى أن جمال المحتوى يتصل بجمال الشكل - وهذا ينطبق على مجالات أخرى في تعبير الإنسان عن نفسه - فكان عليّ عندما بدأت أفكرّ، أن أصرّ على أنني إذا عبّرت عن نفسي فيجب أن أعبّر عنها بصيغة تحقق هذا الذي تعلمته مما قرأت.

وأنت تعلم أن حياة أي شاب يتعلق بالأدب هي «حياة كتب». فالكتاب كان دائماً مهمّاً في حياتي. ولو اضطررت إلى تعداد الكتّاب إكبار الذين قرأتهم يومئذ بشغف وحفظت الكثير من كتاباتهم عن ظهر قلب، لعجزت عن ذكر الجميع، لكثرتهم. فأنا لا أزعم أنني تعلمت عن فلان فقط، لأنني تعلمت عن الكثيرين. والمبدأ الأساسي الذي تعلمته هو أنك لا تستطيع أن تقول شيئاً مهمّا إذا لم تكن لديك القدرة على وضع فكرتك في صيغة لغوية مطلقة الجمال، ومطلقة الضبط، ومثيرة

للانتباه في وقت واحد. أي تعلمت أنك إذا أردت اجتذاب الآخر إلى الفكرة التي أنت مشغول بها، فعليك أن تضعها بشكل يلفت النظر: يجب أن تستطيع أن تكون مثيراً للآخر في ما تقول بالصيغة التي تقوله فيها.

أود أن أضيف، أنني بعد أن جعلت أنغمر بالكتابة في المسائل التي تهمني، وأنا في الخامسة عشرة أو السادسة عشرة من عمري، اكتشفت «محاورات أفلاطون». اكتشفت بعضها مترجماً إلى اللغة العربية.. ولا أذكر الآن من كان المترجم، لكن الناشر كان يومئذ «لجنة التأليف والترجمة والنشر» في القاهرة ـ وفيها سحرت بالفكر الذي يبدو وكأنه يدفق عليّ من خلال التراكيب اللغوية الجميلة واغلب الظن أن لمحاورات أفلاطون التي قرأت فيما بعد الكثير منها باللغة الإنكليزية، أثراً كبيراً في نوع الأفكار التي بدأت تؤثر في نفسي وتؤثر في حياتي، وتؤثر إجمالاً في موقفي من الحياة، مدركاً أنها تصرّ على أن تكون اللغة، بطاقاتها المجازية والصورية هي خادمة هذا الفكر، وفي الوقت نفسه هي سيدته.

* لكن ألاحظ أيضاً أن هناك جانباً في كتابتك، هو: هذه النزعة الدرامية فيها...

ـ هنا نأتي إلى الشق الآخر من عملية التركيب في محاولة إيضاح أية فكرة تشغل الكاتب . فأنا إذا شُغلت بشيء يلحّ عليّ، أدرسه من نواحيه المختلفة، ثم عندما أحاول التعبير عنه، أراه، أو أتناوله، مركّباً تركيباً درامياً. هذا التركيب الدرامي، أي التركيب الذي يبني اللاحق على السابق بشكل متصاعد، بحيث ينتهي إلى ضربة قوية كاشفة هي الذروة ـ هذا التركيب توخيته، فيما يبدو، منذ صغري. وربما كان لمحاورات أفلاطون وأسلوب بنائها أثر في هذا النهج من التفكير والتعبير.

* والدراما الشكسبيرية؟

ـ عندما درست الأدب الإنكليزي في الجامعة، كانت الدراما هي

الموضوع الأكبر في دراساتي، سواء أكانت الدراما الشكسبيرية، أو الدراما منذ أقدم العصور، وبخاصة الدراما الإغريقية.

في الواقع درست الدراما الإغريقية بشكل تفصيلي، ثم الدراما التي سبقت شكسبير، وتلك التي عاصرته، كما درست الدراما في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر... وهكذا كانت «التركيبة الدرامية» أساسية في دراستي ،وبالتالي في رؤيتي، وفي موقفي التعبيري عن تجربة الحياة.

* بالنسبة لتجربة الحياة: ألاحظ أنك في رواياتك تتحدث عن نفسك من خلال تجاربها، أو إنك تعيد إنتاج أفكارك وآرائك في الحياة، في الأدب والفن من خلال شخصيات أخرى تبتدعها، وأحياناً تسحبها من الواقع إلى «المجال الروائي»، في حين أنك لا تفعل هذا حين تكتب نقداً؟

- حين أكتب نقداً، فأنا أتكلم بصوتي، مباشرة. حين أكتب رواية، فأنا أتكلم من خلال أصوات الآخرين. وأصوات الآخرين قد تكون أصداءً لصوتي أنا، ولكنني أسعى في جعلها متباينة، ومستقلة بعضها عن بعض، لكي أوفق إلى النتيجة التي أتوخاها في ما أكتب من رواية. أما في النقد، فأنا أتكلم بالصوت النابع عن النهج التحليلي الذي أتوخاه - وهو نهج تعرفه أنت، نهج يتوخى استقراء النصّ، والتمعّن في الجزئيات، واستخراج ما هو غير متوقع من هذا النص لكي أبرّر وقفتي إزاءه، ولكي أؤكد لنفسي أن هذا النص الذي وقفت عنده فيه أكثر مما تراه العين لأول وهلة ويجب أن يُرفع إلى السطح.

كما ترى، هناك نهجان مختلفان: والنهج الروائي يجب أن يختلف عن النهج النقدي، وإلا كانت الرواية نقداً، والنقد رواية ، فنكون قد ألغينا ضرورة الفن المختلف. وعندما أريد أن أكتب الرواية، أريد أن أكتب على نحو يؤكد أن هناك «فعلاً» تتداخل فيه الأفكار فتؤثر فيه، في حين أنني عند كتابة النقد، أكون معنياً بالأفكار التي قد تؤدي إلى «فعل» ما بالنسبة للقارىء، فالأفكار التي تنجم عن النقد قد تؤدي بالمتلقّي إلى فعل ما، أو موقف ما، في حياته. أما بالنسبة للرواية، فقد

يحدث الشيء نفسه، لكن المهم هو أنني معنّي بالفعل نفسه، وما يولّد من أفكار يستحيل تحديد اتجاهاتها.

* ومعً ذلك، أجدك في «السفينة» مثلاً وقد أعدت إنتاج الكثير من أفكارك وآرائك في مجالات الأدب والشعر..

- قد يكون ذلك صحيحاً إلى حدّ ما، لأنني عند كتابة الرواية لا أحسبني أعزل الشخص الآخر، الذي في داخل ذاتي، الذي هو معنّي بالشعر - ولاسيما أن الشعر يكاد يتغلغل في كل شيء أكتبه، لأنني استوحي هذه الطاقة وأكاد أعيش من خلالها . لكنك إذا تتبعت الخيط الشعري الموجود في «السفينة»، وجدته مختلفاً عن الخيط الذي أؤكد عليه في النقد. بمعنى: أن الشعر في الرواية يأتي عفوياً، تلقائياً، وبشيء من زخم العاطفة أكثر من زخم التفكير المنطق.

* هذا بالنسبة للأسلوب. لكن بالنسبة للأفكار، هذه التي أجد أنها، في هذه الرواية بالذات، تعيد إنتاج الكثير من أفكارك...

- قد تكون محقاً. ولذا، أتمنى لو يظهر يوماً ذلك الناقد البارع الذي يستخلص أفكاري النقدية من رواياتي، وهذا شيء وارد ومشروع، لكنني لا أعيه بشكل واضح كما أعيه عندما أكتب النقد نفسه، بالطبع. أي أنني عندما أكتب رواية، وأضع فيها هذه الأفكار، فأنا في الواقع أنوّع على ثيمات معينة على هذه الطريقة، التي هي «الطريقة الروائية». فهذا جزء من العزف، أو تنويع العزف، على الثيمة، أو الثيمات، التي هي محور الرواية.

أما في النقد فإني ألتزم الخط الفكري الذي يؤكد على فكرة أساسية هي التي تبرّر موقفي النقدي مما أنقد.

* هناك من يتحدث عن الرواية، فيرى أن الكاتب فيها يشرّح نفسه بكل تواضع، وأنه كلما أوغل في تلمّس نواحي الضعف من وجوده كان أقرب إلى الإبداع الحق. أين أنت من مثل هذا الرأي؟

- هذا أمر معروف، وبخاصة في الرواية التي كتبت خلال الخمسين سنة الأخيرة، عندما ظهر اتجاه «البطل - الضدّ». ما عاد الكاتب، وما عاد القارىء أيضاً، مأخوذاً ببطولات الراوي، وإنما هو

مأخوذ بخيباته، بسقطاته، بهزائمه، لأنها قد تكون أقرب إلى تجربة الإنسان وواقعه في هذا العصر. ودستويفسكي كان من أوّل من نبّه إلى هذه الناحية. فتجد أن أبطاله «خطاة» ، أو متمرّدون، ويشعرون أنهم لا يحققون المعجزات فيما يفعلون - بل بالعكس، نجدهم دائماً يتجسّدون في أذهاننا عن طريق الجريمة، أو عن طريق الشكّ، أو عن طريق العصيان والكفر - أو عن أي طريق آخر، ما عدا «فعل البطولة». غير أنه يجعل بين هؤلاء الأشخاص دائماً من هو مشعّ في ذلك كله، بحيث يتماثل بطلاً في ذهننا. وأنا أذكر هنا الأخوة كارامازوف، باتجاهاتهم النفسية والفكرية والسلوكية المتضاربة، وقد وقف على طرف منهم شخص كالأب سوزيما، يختلف عنهم جميعاً بإيمانه المذهل وبساطته المذهلة حدَّ القداسة.

واليوم، يلعب الكاتب أحياناً «لعبة الهزيمة» مع القارىء، لعبة التواضع، لعبة الخيبة، لأنه في النهاية يلتفّ حول مقاومة القارىء لأي فعل بطولي، ويحقق المؤلف بذلك السيطرة مرة أخرى على ذهن القارىء، ويقول له ما يريد قوله عن هذه الطريق.

نحن نذكر روائيين كثيرين ، من ألبير كامو وسارتر، إلى غراهام غرين، ونذكر قبلهم كتاباً مثل د. هـ. لورنس، أوجيمز جويس ، يكاد الأشخاص في رواياتهم يكونون مجرّدين من أية «صفة من صفات البطولة، بالمعنى الملحمي، أو المعنى التقليدي الذي نتصوره من معرفتنا بالأدب الكلاسيكي.

إذن، فالإنسان مأخوذ بضعفه، ولكنه في هذا الضعف يجد قوته الحقيقية في قدرته على البقاء... ولعلّ الكاتب البارع هو من يستطيع أن يحدّد، أو أن ينفذ، إلى أعماق هذه الناحية المعتمة - أو سمّها ما شئت - من كيان الإنسان لكي يؤكد على قدرته على البقاء. وهذا يذكرّني برأي كنت أقرأه لكارل يونغ، وهو أن الإنسان تتحدّد شخصيته بقدر ما يدرك من «الخطايا السبع» التي تلاحقه. يعني أن الإنسان الذي لا خطايا في حياته، هو كجدار أبيض ليست عليه أية

صورة، أو أية شخوط وآثار لها أي معنى، لكن الإنسان المبتلى بالخطايا هو الإنسان الذي تتمازج على صفحته الشخوط والآثار، والأضواء والظلال والألوان، وهو الإنسان الذي يلقي ظلاً على الأرض كلما تحرّك، فيصبح بذلك شخصاً يثير الاستطلاع، ويثير الذهن، وتجعله الخطايا المبتلى بها مثاراً للتساؤل والدهشة.

يخيّل إليّ أن الكاتب اليوم، في تناول أشخاصه، إنما يؤكد على خطاياهم أكثر مما يؤكد على فضائلهم.

* وهم كذلك في رواياتك؟

- أعتقد أن رواياتي لا تخلو من هذا الشيء. أشخاصي ليسوا أبطالاً بالمعنى التراجيدي الذي عرفناه من الدراما منذ عهد الإغريق - ولو أن «الصَّدع الخلقي» ميزّة أساسية في البطل المأساوي بالعرف الأرسطي. أبطالي مبتلون بخطاياهم، وبطلاتي مبتليات بخطاياهن، وأرجو أنهنّ يلقين ظلالاً على الأرض بقدر ما يلقي أشخاصي من الرجال، فتصبح لهم جميعاً تلك الكيانات التي تبقى مثيرة للقارىء بقدر ما هي مثيرة لي كمؤلف . ومن هنا، فيما أعتقد، صدقها... ومن هنا قربها إلى تجربة العصر، أو حلم الناس في هذا العصر. في تصورّي أن بعض ما نكتبه يقترب من بعض الناس لأنه يشبه تجربتهم، ولكنه يقترب من البعض الآخر لأنه يشبه حلمهم. والأمران مهمّان، التجربة والحلم... وإذا استطعت أن تجعل أشخاصك يجسّدون التجربة والحلم لجيلك أنت، أو للأجيال القادمة التي لا تعرفها ولكنك قد تستشرفها بشكل من الأشكال، فإنك حينئذ تكتب كتابة مهمة.

* لكنك فيما أرى لا تركّز على سيرة شخصياتك قدر تركيزك على أفكارك، التي تحملها أو تؤمن بها؟

- هذا صحيح إلى حد ما فقط. فلو أخذت «وليد مسعود»، لوجدتها في الواقع أقرب إلى السيرة. أنا جازفت فأعطيت الرواية خمسين سنة من حياة وليد، بحيث اكتسبت الكثير من صفات السيرة، ولكن طريقة تقديم هذه السيرة هي الطريقة التي أتوخاها في «الرواية البوليفونية».

*لكنها لم تكن «السيرة» التي نعرفها عن آخريين ممن يكتبون الرواية، بل قدّمتها من خلال «قضية».

- نعم، قدّمتها من خلال قضية، وقدّمتها كذلك من خلال تقنية معينة، هي تقنية «تعدّد الأصوات». وأنا كنت دائماً أقول: إن الرواية مهمة بالنسبة لي، لأنها «متعـدّدة الأصوات»، وليست «أحـادية الصوت»، كالشعر.

أنا منذ البداية تقصدّت تعدّد الأصوات، وتقصدّت «البوليفونية» التي تحدث عنها باختين في دراسته لروايات دستويفسكي. وأنا، كما تعلم، متأثر بدستويفسكي، متأثر جداً. فكان لي أحياناً أن أعود زمنياً إلى بدايات، أو إلى مراحل هي في حقيقة الأمر بدايات، في سيرة هذا الشخص أو ذاك من أبطال هذه الرواية.

* ولكن كانت تهمك الفكرة التي يحملها: فأنت تتابع الفكرة فيه،ومن خلالها.

- طبعاً، طبعاً، لأن الفكرة هي التي ستجعل لهذه البدايات ولهذه المراحل السابقة معناها، إذا لم تكن هناك فكرة، تصبح القضية سائبة. فكما قال الجاحظ: المعاني ملقاة على قارعة الطريق.. ولكن البارع من استطاع أن يجعل من هذه المعاني «صيغاً»، والصيغ لا تتحقق إذا لم يكن لها ذلك القالب الذي هو الفكر الذي يجمعها. والفكر كلمة مطاطة: فهو قد يكون عملية منطقية، وقد يكون موقفاً ذهنياً من تجربة الإنسان. قد يكون شخصياً أو اجتماعياً. قد يكون تجريدياً، وقد يكون تطبيقياً.

* على هذا المستوى ألاحظ أنك لا تحب الطبقة البرجوازية من المجتمع، بل أنت تخاصمها، وتفضحها، وتشرّحها، وتقدّمها بصورتها التي تستفزّ الآخر، وقد تدعوه إلى ما نستطيع اعتباره تجريحاً لها. ألاحظ هذا على الرغم من أن البعض يحسبك اعتباطاً على هذه الطبقة بالذات؟

- أن أكون محسوباً أو غير محسوب على هذه الطبقة، أو غيرها، فقضية بالنسبة لي غير واردة أصلاً. وإذا كان هناك من يحسبني على هذه الطبقة، فهو غلطان لأنه لا يعرف حقائق حياتي، ولا يعرف كيف نشأت، وكيف سعيت طيلة عمري، وكيف أعيش. أما أنني أعرف

الطبقة البرجوازية، بمعنى من المعاني، فذلك لأنني رأيت من الحياة وأنماطها وأشخاصها ما يكفيني لمعرفة الطبقات الاجتماعية المختلفة في المدينة، بسبب تجربتي الشخصية المباشرة والمتنوّعة منذ العشرينات من هذا القرن ـ دع عنك دراسات المرء في الأدب والتاريخ والاجتماع. مما يرفض المرء الخوض فيه.

الطبقة البرجوازية هي الطبقة التي أنشأت المدن. وأنا تحدثت عن هذا الموضوع معك مرة فيما مضى، على ما أذكر، بشيء من الإفاضة . هناك الطبقة التي أوجدت المدن في الغرب، وجعلت لحضارة المدن هذا الكيان الكبير الذي نراه اليوم بكل تعقيداته، بما فيها التعقيدات الفكرية والسياسية، وبكل توجهاته، بما فيها التوجهات الفلسفية، والاقتصادية، والجمالية، والإنسانية، وغير الإنسانية.

غير أن الطبقة البرجوازية في مدننا العربية ما تزال، في نظري، طبقة صغيرة نسبيّاً، لأننا حديثو العهد بنشوء المدينة بعد التخلّف الذي أصاب الأمة العربية طوال حوالي ثمانمئة سنة من حكم الأجنبي وسيطرة القوى الظلامية على المجتمع العربي، وبالتالي على العقل العربي.

الآن، قوة الطبقة البرجوازية هذه في خلق المدينة وتوسيعها، أفرزت بشكل من الأشكال فئات أراها من الداخل: إنها فئات أخفقت في تحقيق أي نوع من السمّو الفكري رغم تعاظم مكتسباتها المادية، فأخذت المظاهر وأغفلت اللب. وبذلك ، في نظري، فقدت حقّها في أن تعتبر موجّهة للتفكير الحضاري في هذه المدينة. ولكن يجب ألا ننكر أن المدينة أفرزت أيضاً فئاتٍ كانت لها قدرة على إيجاد فكر قومي يؤكدّ على حضارة بدأت تنتعش من جديد، وتعطي نفسها صيغةً نراها في المدينة العربية، قد نعتبرها «صيغة برجوازية» ولكنها، ولاشك. صيغة نشطة تعطي مساراً للمسعى القومي للأمة كلها.

أنا أرى التناقضات في الحياة البرجوازية العربية، وأتأمل فيها، وأحاول أن أضع ذلك في رواياتي، فيما أضع. لقد رأيت انهيار

البرجوازية بشكلها المخفق الخائب، ورأيت أيضاً طموح البرجوازية (التي تغذّيها فئات من الريف وافدة، ومتصاعدة مادةً ونفوذاً) وهو يتشكلّ أكثر فأكثر، ويوجد الديمقراطية أو يطالب بها، ويوجد الحرية لهذه الأمة ويطالب بها. وقد لا يوجد هذا الطموح شيئاً منهما لهذه الأمة، وبذلك تخفق الطبقة البرجوازية في المهمة التاريخية التي أعتقد أن الأوربييـن كانوا أنجح فيها بكثير بالنسبة لمجتمعاتهم حتى الآن.

* لكنك كنت عنيفاً مع هذه الطبقة وأنت تصوّر انهيارها، أو لنقل تسوّسها من الداخل؟

ـ لأنني أشعر أن الوقت يمرّ بسرعة. ونحن لا نستطيع أن نتخلّف عن عصرنا. ما لا أتحمله هو تصور أننا بوسعنا أن نلحق بركب الزمن بعد مدة. إمّا أن نلحق بركب الزمن الآن، أو لا نلحق. ولا أرى أي مبرر بعدم اللحاق بركب الزمن: أظن أن لنا من الطاقة الروحية والقدرة العقلية والزخم البشري ما يبرر لنا أن نكون فاعلين في هذا العصر، شأننا شــأن أية أمة متقدمة. لكنني لسوء الحظ، أشعر أن الفئة المتحكمّة بالمدينة العربية ما زالت مأخوذة بمظاهر أراها تنهار، ولا تحقق الغاية التي من أجلها يجب أن تسعى المدينة، وبذلك تكون جزءاً من عصرها، وعنصراً فاعلاً في زمانها.

* هذا يذكرّني ببعض أبطالك. لماذا تختار معظمهم من المأزومين؟ لماذا تدفعهم باتجاه الأزمة، أو تضعهم في نطاق أزمات تتفاوت حدة وعنفاً بين موقف وآخر؟

ـ إذا لم تكن هناك أزمة، لن يكون هناك انفراج. وما يبدو أنه انفراج دائم ليس انفراجاً ، إنه خمول، ركود، فأنا يجب أن أرى أشخاصي في وضع مأزوم لكي أستطيع أن أروي قصتهم، لأن غير المأزومين ليست لهم قصة تروى. القصة هي دائماً في الأغلب قصة أزمة انفرجت، أو أزمة تفاقمت، أو انفراج تأزّم. والدراما ما هي إلا الصعود بالأزمة إلى ذروتها. إذا لم تكن هناك «أزمة» ، فليس هناك «فعل»، فردياً كان أم جماعياً. وأنا أرى أن الإنسان مأزوم أصلاً، منذ أن خرج من الجنة، يُخلق الإنسان لكيما يتأزم، ويكون سعيداً إذا ما

كانت فترات الانفراج عديدة في حياته ـ أي إذا تكررت فترات الأزمة والانفراج لديه. وقد لا يتكرر الانفراج، بل قد لا يأتي أبداً. وقد لا يكون الانفراج إلّا بالموت الذي وحده يأتي بالراحة الأخيرة لبعض الناس.

إذن، أنا اعتقد أن الوضع البشري هو مبدئياً «وضع أزمة».

* وهل ترى إلى الخلاص الإنساني دائما من خلال الأزمة السياسية؟

ـ كون الإنسان مأزوماً يعني أنه سيسعى إلى نوع من الخلاص. أما كيف سيخلص، وهل سيخلص، فنحن لا نعرف... مبدئياً، يخلص المرء بالفعل الذي يخطّط له وينفذّه. أي أنه يخلص بالمقاومة الواعية، بالحركة في الاتجاه المضاد للضغط المسلّط عليه، ولكن الإنسان في هذا العصر محاصر من الداخل إضافة إلى حصاره من الخارج. فإذا كانت أزمة الحصار الخارجي تقاوَم بالتخطيط والحركة المضادّة، كيف يقاوم الإنسان أزمة حصاره الداخلي؟ كيف تكون الحركة المضادة داخلياً؟ البعض يقاوم داخلياً بضرب من الرفض، والكبرياء، ويخلص. ولكن الكثيرين ينهارون، ويبقى فكّ الحصار مشكلتهم المستعصيَة. هناك من يتصور أنه سيخلص عن طريق الهرب، أو عن طريق النسيان إذا استطاع أن يحقق النسيان. هناك أناس يتصورون أنهم يستطيعون التخلص من أزماتهم بالتدخين، بالسكر، بالمخدرات، بالفجور... بأية وسيلة لا تتعلق بالفكر الذي يجعلهم يتأملون في أعماق هذه الأزمة . وواقع الأمر أن الكثيرين من هؤلاء لا يحققون الخلاص من الأزمة أبداً.

أتصور أحياناً أن الخلاص لا يأتي إلا مرة أو مرتين في عمر الإنسان، ويكون الخلاص كالبرق، ترى في ومضته كل شيء بوضوح هائل، لكن للحظة. والخلاص هو ذلك الشعور بأنك رأيت كل شيء لثانية واحدة خاطفة، ثم يطبق الظلام من جديد. وإذا تحققت للإنسان هذه البارقة الرائعة، فهو من المحظوظين، لأن هناك من لا تتحقق له حتى هذه الثانية من الرؤية الواضحة، وتبقى أزمته مستمرة، ويبقى

هو في إخفاق مستمر. وإخفاقه سيدفعه إلى أنواع من المحاولات. وقد لا يدفعه إلى أية محاولة، فيبقى في خمول دائم.

الكثير من أهواء الإنسان، من الأشياء التي يحبها، ما هو إلا محاولات للخلاص. والكثير من الرموز التي نبحث عنها ثم نتعلق بها هي رموز تدفعنا إلى الإحساس بأن الخلاص ممكن، سواء تحقق هذا الخلاص أم لم يتحقق. والقسم الكبير من الشعر العظيم كان، بالنسبة للشعراء، محاولةً منهم للخلاص بأنفسهم، والخلاص بأنفس البشرية كلها.

* ولكن، مع أنك تترك النهايات مفتوحة في رواياتك، نجدها مفتوحة على الظلام، أو على المجهول المفزع، أو ما نستطيع أن نعتبره كذلك؟

ـ لعلك هنا تفكر بروايتي الأخيرة «الغرف الأخرى» بشكل خاص.

* وحتى في «البحث عن وليد مسعود» و «السفينة»...

ـ أنا الآن أكتب رواية جديدة. وهي تبدأ بهذا التساؤل بالذات عن الخلاص من الأزمة، أو الخلاص من الحصار. لأنني أعتقد أن هذا الموضوع هو في الأساس من تجربة الإنسان أينما كان، وفي أي لحظة من الزمان.

أما النفق الذي يسير فيه الإنسان، هل سيؤدّي به إلى الانفتاح على السماء ـ فأمر لا نستطيع الجزم بشأنه، ولا نستطيع أن نقول فيه القول الأخير. وهل سينتهي به إلى جدار أصمّ، فهذا أيضاً أمر لا نستطيع الجزم بشأنه. لكنني أرى أن هناك حركة مستمرة. وكونك تريد أن تنفذ إلى بقعة ما، فأنت تتحرّك في اتجاه هذه البقعة. أما أن تصلها أو لا تصلها، فقضية ثانية. المهمّ أنك تتحرّك . وما يجب أن يهمّنا هو هذه الحركة بالضبط: الحركة فيزيائياً، والحركة روحياً... الحركة عاطفياً، والحركة ذهنياً. أنواع الحركة الممكنة التي تمثّل دينامية الوجود هي، في نظري، مبرّرة الإنسان في النهاية، ومبرّرة الفنون أيضاً ـ فالفنون جميعاً، في نظري، هي حركة الإنسان في اتجاه خلاص ما. وإذا كنتَ محظوظاً كفنان، أو كإنسان، فسوف تؤدّي بك حركتك إلى انفتاح ما على سماءٍ ما، أو على وادٍ ما، أو جبل ما. وقد لا

تؤدّي بك حركتك إلّا إلى المزيد من الحركة، بلا نهاية. والكثير من الناس يموتون ولم يدركوا ذلك الأفق المفتوح الهائل الذي كانوا يحلمون به ليلاً ونهاراً.

* ومن هنا ما نلاحظه من أن لا وجود لحالة هادئة في ما كتبت، على مستوى الرواية في الأقل؟

- أنا لا أريد هذا الهدوء، لأن الذي أراه هو أنك إذا ما بلغت نقطة التفجّر التي تؤدي بك إلى الفضاء الكبير، فأنت قد بلغت أفقاً كان يتراءى لك أنه هو النهاية، وإذا هو البداية لآفاق جعلت تظهر، وتتبدّى لك من جديد. ليست هناك نهاية - بمعنى النقطة التي تستطيع أن تقف عندها. وإنما كل نهاية متوهمة هي بداية لنهاية متوهمة أخرى. وهكذا تبقى الحركة مستمرة. وهذه نقطة أساسية في تفكيري. وفي رواياتي، وفي الكثير مما أكتب.

* وكأنك بهذا تعيش حالةً درامية مستمرة...

- بالضبط... إنها الحالة الدرامية التي لا ينهيها إلّا القضاء المحتوم.

* لكنني ألاحظ أيضاً أن هناك تراجيديا مستمرة فعالمك الروائي أشدّ انجذاباً إلى ما هو مثير، أو ما هو على شيء من الغرابة. الإنسان فيه يجد نفسه، في النهاية، في اللامتوقّع، وكأن «المصادفة» هي الفلسفة التي تحكم حياته، وهي حياة مهددة بالكارثة، أو، في الأقلّ، منذرة بالخطر...

- هذا صحيح. لأنني أعتقد أن الإنسان إذا ما فكر، وجد أن الحياة مأساة، وهذا قول قديم. وأما إذا لم يفكر، فإنه يجد أن الحياة ملهاة. وكلما تأمل الإنسان في حياته الشخصية، أو حياة الذين عاصروه، أو الذين سجّلوا سِيَرَهُم، أو سُجِّلت لهم سيرهم في الكتب، وحياة الشخصيات التي تملأ التاريخ، وجد أن المأساة، التراجيديا، هي الصفة الأعمّ لكلّ من برّز فيهم. فالذين عاشوا الحياة بزخم، وبعنف، وبقدرة هائلة على التمتع بها، كانوا أيضاً أناساً التهمتهم الحياة. هناك ما لنا أن نسمّيه بالالتهام المتبادل. يلتهمون الحياة،

فتلتهمهم الحياة، يأتون إلى الحياة باندفاع يكاد يكون اندفاعاً قاتلاً لابدّ أن يؤدّي بهم إلى المأساة.

هذه قضية شخصية صرف، قد يراها الآخرون على العكس. قد يرون الحياة متعة متواصلة، ففيم القلق؟ أما أنا فأعتقد أنك إذا تركتَ القلق تركت الحياة.

إذن، أهم ما في الوجود هو هذه الحالة التي يجب أن تبقى صاعدة، يجب أن تبقى معرّضة، ويجب أن تبقى مجابَهة، وهي حالة الإنسان المثلى التي يحاول الطوباويون التغلب عليها. ولكننا نعرف من التاريخ، ومن حياة المجتمع، أن التغلب عليها ضرب من المستحيل.

ثم إني أرى أن في هذا النوع من المجابهة يزداد وعي الإنسان لما يحيط به.. يزداد وعيه لذوات الآخرين.. كما يزداد وعيه لذاته هو أيضاً. وازدياد الوعي في نظري هو شيمة الإنسان الأهمّ ليس الوعي فقط، وإنما قدرة الوعي على التصاعد، والاتساع - ووعي المرء لذاته ولذوات الآخرين ولحركة التاريخ ووعيه لحركة المجتمع عموماً، هو الذي يجعل من الحياة شيئاً يستحقّ أن يعاش، بكل ما يعني ذلك أيضاً من معاناة وبتاريخ وعذاب. غير أن هذه كلها تجعل الحياة جديرة بأن يمرّ الإنسان من بوّاباتها الخطرة المهدّدة باستمرار.

* إشارةً إلى قولك بأن الإنسان في أزمة دائمة، وفي سياق هذا الوعي الذي نتحدث عنه هنا، حين انظر إلى رواياتك، وآخذها في إطار زمني، أجد أن كل واحدة منها تؤكد أن ما يحدث هو أفظع بكثير مما حدث.

- ربما، لعلك محق. نحن في عصر وسائل الإعلام، وهي لا تضعك يومياً إلّا في القلب من كل مأساة بشرية. نحن كل يوم لا نسمع إلّا أخبار المآسي. والفظائع تتصاعد، ويبدو أن أحداً لا يستطيع أن يغيّر هذا الخطّ، أو هذا المنحنى، المتصاعد نحو «الأفظع»، كما قلت، ولكن لعل الذي يحدث أيضاً هو ازدياد «الشدّة» - أو ما يسمّى بالإنكليزية intensity، أي كثافة التجربة. وهذه قد تكون كثافة الرعب.. كثافة الهول. وبدون هذه الكثافة تبدو الحياة كالمياه الجارية في خندق - ولا تنتهي إلى أي خصب.

* ولكن قل لي: هل هذا هو ما نمّى عندك الشعور بالحصار في ما كتبت؟

- أعتقد أن السبب في الأصل هو تجربتي كفلسطيني. كلّما أفكرّ أنني منذ أن فتحت عينيّ فتحتهما على حالة من السخط، وحالة من المطالبة، والتمرد، وكانت المآسي تزداد شدة وتزداد عدداً في حياتنا يوماً بعد يوم، ويزداد الشعور معها بأن الأمن أسطورة، والعدل خرافة، في حين كنا نرى أن العالم يسعى إلى وضع يحقق أحلام الناس بشكل من الأشكال، سواء أحلامهم الشخصية أو أحلامهم القومية. كان الفلسطيني وما يزال يشعر أن الزمن يؤدّي به دائماً إلى صدام يتوالى ويشتدّ. أعتقد أن هذا الشعور بأننا في صدام مستمر مع التاريخ أثّر في تفكيري، عن وعي أو غير وعي. فكان علينا أن نجد طريقة تساعدنا على تخطّي هذا الجدار الذي نحن دائماً مصطدمون به.

ثم إن الوضع العربي نفسه لم يكن أحسن حالاً بكثير من الوضع الفلسطيني بالذات. فالوضع العربي أيضاً في اصطدام مستمر مع جدران تقام في طريقه، مما يخلق في ذهن أي أمرىء يفكّر ويشعر، الإحساس بأن عليه أن يتغلّب بكل ما أوتي من عقل وإرادة على هذه الجدران التي تقام في طريق تقدمه، الواحد بعد الآخر.

* وأنت دائم التركيز والتأكيد على فكرة الحصار هذه، حتى في بعض ما كتبت من نقد كنت تنجذب إلى هذه الفكرة في الأعمال التي تناولتها.

- لا أدري... يجب أن أعيد النظر في ما كتبت لأعرف بالضبط ما الذي تفكر به أنت بالنسبة للإحساس بهذا الحصار عندي. لكن ما من شك في أن فكرة «الخلاص» من الأفكار الأساسية في كتاباتي، ربما بسبب الوضع الإنساني الذي وُجدنا فيه كأمة عربية، ووجد فيه الفلسطينيون، ربما بشكل خاص. وأعتقد أن هذا ينسحب حتى على الوضع الإنساني في كل مكان من العالم اليوم. فالقنبلة الذرية ما تزال هي مهددة البشرية في كل مكان، وما تزال المجتمعات، مهما تقدمت، تخشى، بل تهلع لفكرة الفناء المحتمل في أية لحظة... الفناء الإنساني.. الفناء الكوني، بسبب تصرف الإنسان بطريقة معينة.

إذن، نحن كلنا، سواء بخلايانا الشخصيّة الخاصة أو بخلايانا الجماعية العامة، مهدّدون بفكرة فناء شرّير، بفكرة يوم القيامة قد لا نرى الجنة. لذلك تأخذ عواطفنا، وتأخذ أحلامنا، مساراً من نوع معين. قد نتحكّم بهذا المسار وقد لا نتحكّم. والفنانون والشعراء والروائيون، وكل الذين همهُّم أن يتحدثوا عن هذا المسار الحلمي، هم باستمرار تحت تأثير هذا الضرب من التفكير، شاؤوا أم أبوا.

* ويبدو لي، من خلال هذا المسار، كما لو أنـك تضع نفسك والآخر، والعالم من حولك أيضاً، في صيغة سؤال، ثم تشرع بالكتابة.

ـ إذا كنت أضع العالم في صيغة سؤال، فمعنى ذلك أن عندي سؤالاً يجب أن أطرحه. ولكن قد يكون الأمر معكوساً: لعلني أنا الذي أواجه سؤالاً من العالم؟

* الحالتان واردتان، بل حاصلتان.

ـ عليّ إذن أن أجيب عن السؤال وأنا أطرح السؤال ـ

* وهو: لماذا الإنسان في مأزق؟ لماذا الإنسان محاصر؟ هذا هو السؤال الذي تسأله أنت للعالم. والعالم نفسه يواجهك بأسئلة: من أنت؟ ماذا تريد أن تفعل؟ ما غايتك من هذه اللجاجة الفكرية؟ على أي نحو تندفع بوجودك في هذا العالم وأنت تواجه أسئلته هذه، أو تواجهه بأسئلتك؟

ـ الأسئلة متبادلة. ولكن يخيّل إليّ أن هذه الأسئلة المتبادلة تلتقي على أرضية مشتركة، خلاصتها الحصار الإنساني. أنا أقول للعالم. لماذا تحاصرني؟ والعالم يسألني في النهاية: لماذا تشعر أنك محاصر؟

أنا سأكتب لكي أفهم لماذا يحاصرني العالم، أولاً.

وثانياً، سأكتب لعلني أنجو من حصار هذا العالم.

وثالثاً، سأكتب لعلني أجد. للعالم كله منفذاً من هذا الحصار.

وهكذا ترى أن القضية تعددت. فالإنسان دائماً يكتب لأكثر من هدف واحد... لأهداف عديدة، قد تكون متقاربة، لكنها ليست محصورة في «ذات » ما، وإنما هي مطلقة عبر «الذوات» كلها. وجوابي سيكون، في النهاية، عن سؤال العالم هو أنني سعيت، وكتبت. وكانت

كتابتي مسعى لكي أنقذ. ولو جزءاً من هذا العالم مما هو فيه. لا أزعم أنني سأستطيع إنقاذه قطعاً، لكنني سأؤكد أنني أحاول، ومحاولة الإنسان أن يساهم في عملية إنقاذ هي بالضبط كمحاولة غريب يرى أناساً يغرقون في نهر، فيقفز إلى الماء لعله ينقذ بعضهم. وقد يغرق هو نفسه، في النتيجة. وأعتقد أن هذا شيء رائع.

* هل يعني هذا أن الكتابة، كل كتابة إبداعية، تبدأ من سؤال، أو تطرح مشروع سؤال؟

- نعم. كل كتابة تبدأ من سؤال. وقد لا تجد الجواب، ولكنها تحلّل السؤال في اتجاه الجواب الذي قد يتحقق في النهاية، أو لا يتحقق وفي الوقت نفسه - كما قلت - في محاولة إيجاد الطريق إلى الجواب، تطرح الكتابة أسئلتها - الأسئلة التي هي أحياناً من نوع الجواب مداورةً.

هناك لعبة معروفة في التخاطب، وهي أنك كلما سُئلت سؤالاً، أجبت عنه بسؤال. والكتابة تقارب هذه اللعبة من بعض النواحي، لأنها تجعل التحدّي مستمراً بين السائل والمسؤول.

* ومن هنا ما أجده في رواياتك. إنها لا تقدّم أجوبة بقدر ما تثير من أسئلة، أو تواجه الأسئلة بأسئلة.

- ربما كان هذا هو السبب الذي يدفع الكثير من الشباب إلى الإقبال على رواياتي: لأنها ، من ناحية، تطرح عليهم الأسئلة، ومن ناحية أخرى، تجعلهم يستطيعون هم أنفسهم أن يطرحوا أسئلتهم تجاهها. وبذلك تكون مشاركتهم مشاركة. فاعلة، لا مشاركة سلبية خاملة.

إذا استطاع الفن أن يفعل ذلك، فقد حقق غاية من غايات العقل الإنساني - وهي طرح السؤال، وفي الوقت ذاته محاولة إيجاد جواب عن السؤال، والانطلاق في الحالتين إلى أسئلة أخرى، والبحث عن أجوبة عنها.

* ومع ذلك فاني أتصورك أحياناً بعيداً عمّا هو يومّي. الا تجد في اليومي ما يثيرك أو يدفعك إلى الكتابة؟

- بالعكس. أنا أجد في اليومي ما يثيرني باستمرار. والرواية هي، في الواقع، خلاصة اليوميّ - أنا لا أميل إلى الكتابة «الواقعية» التقليدية التي ثبت أنها لا تستحق الورق الذي تكتب عليه. ولكن اليوميّ هو الغذاء المتراكم للعملية الكبيرة التي أحققها في الكتابة. فأنا أعتمد على تجربتي اليومية في تحقيق الشيء النهائي، لأنني أبحث عن اللحظة الصاعقة، اللحظة البارقة التي تحدثت عنها، والتي فيها أرى كل شيء بوضوح. ولولا تراكم اليومي لما تحقق انفجار الشحنة الكهربائية التي تؤدي إلى ذلك البريق الهائل الذي يتخلّق ولو لثانية واحدة.

* هل يعني هذا أن الكتابة عندك - وأخص الرواية تنبع عن وعي إرادي؟

- نعم. الكتابة عندي تنبع عن وعي إرادي بأكثر من معنى. فمن ناحية تقع أحداث معينة تجعلني أقول لنفسي: هذه أحداث أريد أن أكتب عنها رواية، أو أريد أن أدخلها في رواية. أحداث كهذه قد تقع لي أو لأناس آخرين، لا فرق. ولكن بعضاً قليلاً فقد من الأحداث التي تصورت أنها تصلح لرواية أصبح بالفعل مادة في رواية لي - لا لأنّ ليس لي القدرة على معالجتها جميعاً. غير أن العمل الإرادي موجود دائماً في ما كتب، وهو متأصل في آلاف الأحداث والوقائع التي هي نسيج حياتنا اليومية المتواصلة. إذن، هناك، أولاً، الإرادة في تناول الحدث الذي أعرفه، والذي ربما «صفّتْهُ» أو «شحّته» الأيام في الذاكرة على صورة معينة. وهناك، ثانياً، الإرادة في تحقيق صيغة فنيّة خاصة، تتداخل فيها ثقافة المرء، ومعرفته، وتفكيره، وتجاربه، وتلتقي كلها معاً في نقطة الوهج - وهي النقطة التي عندها يتشكّل العمل الفني في كلمات. هذا الفعل الإرادي المركّب في خلق صيغة معينة يحقق النصّ، وكلما قرأت النص يتحقق الوهج من جديد.

فأنت تلاحظ هنا وجود إرادتين متلازمتين. وأعتقد أنه بدون هاتين الإرادتين المتلازمتين، بهذا المعنى، لا تتحقق الكتابة الروائية، ولا يتحقق النص.

* في ضوء هذا، دعني أعود إلى فكرة الحصار في أعمالك. فهو موضوع مثير للانتباه، وكأنك مسكون به. أجده حصاراً يأخذ مداه الحَدَثي الواقعي، ويتفلّت في الوقت نفسه من إطاره الذاتي المحض.

ـ الحقيقة هي أن «الغرف الأخرى» كتبت بالضبط بدافع من مثل هذا الكلام، وبدافع من مثل هذا الإحساس. وأنا كما تعلم أفضل أن أعزل رواياتي عن ذاتي، رغم ما يزعمه النقاد. وأرى أنه من الظلم أن أُستدرج إلى اعتبار رواياتي «سيرة ذاتية». لكن للقارىء أن يراها كيفما شاء. وحتى إذا أراد أن يراها سيرة ذاتية، فله ذلك، ما دامت منفصلة عني. إلاّ أنني لا أريد الدخول في اللعبة بهذا الشكل. فالذي أراه في حالة معينة لها خصوصيتها، أراه أيضاً في حالة مطلقة، بالرغم من خصوصيتها.

فالحصار الشخصي في «الغرف الأخرى» هو حصار الإنسانية اليوم. والإنسان في عصرنا يُقذف به من غرفة إلى أخرى ـ وأيّ غرف!

* أردت أن أصل من هذا إلى أن ألاحظ أن الحصار في «الغرف الأخرى»، على وجه التحديد، يتخذ صيغة تبدو مغايرة في كثير من تفاصيلها وحيثيّاتها عنها في رواياتك السابقة لها؟

ـ ربما كان ذلك بفعل الإرادة في أن أسلك طريقاً لم أسلكه بهذا التصميم من قبل. ومع ذلك لا أشك مطلقاً أنك لو بحثت في كتاباتي السابقة، لوجدت فيها إشارات تنبىء ببعض ما في «الغرف الأخرى». ولأذكر لك هذا: عندما فرغت من «الغرف الأخرى»، رجعت لسبب ما إلى «صراخ في ليل طويل»، ولم أكن قد نظرت فيها منذ سنين. فدُهشت! لقدوجدت أن بين الاثنتين أوجهاً من شبه غريب جداً ـ وبين الكتابة السابقة واللاحقة حوالي أربعين سنة من الزمن

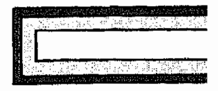
إذن، ربما لم يكن الموضوع، في قراراته، مغايراً بقدر ما كانت الصيغة نفسها. بل حتى الصيغة... الليلة الواحدة من المساء إلى الفجر، والتنقل من مكان إلى مكان، والجدل بين أشخاص مختلفين في هذه الأمكنة ـ مع فارق الجو والتجربة، وفارق التعامل مع الزمن.

* لكنك في هذه الرواية بالذات، وإن كنت قدّمت الإنسان من داخل المدينة

فإنك وضعته في إطار آخر أعنف من حالة الاستلاب. فهل أردت أن تقول: إن الحرية أصبحت مستحيلة في مدينة اليوم التي تسعى إلى «تدمير الذات» على هذا النحو الذي جرى لبطل روايتك؟

ـ لم أرد أن أقول ذلك بالضبط، وبهذه البساطة. أنا لا أعتقد أن الحرية مستحيلة على الإنسان، لأنني أكون بذلك قد حكمت عليه بالبؤس الأبدي. أنا أعتقد أن الحرية دائماً ممكنة، بشكل من الأشكال . ولكنني أقول: إننا نمرّ بفترات من التاريخ يجري فيها التحكّم بالفرد بحيث يبدو عاجزاً عن إدراك ما هو فيه، بحيث يوحَى إليه، أو يفرض على تفكيره، أن قضية الحرية قضية غير واردة. وهذا الأمر مأساة أخرى من مآسي الإنسان في هذا العصر. ولكن الذي أراه أن الحرية دائماً ممكنة، وأن السعي في سبيلها يجب أن يكون مستمراً، وأن هذا السعي هو السرّ في حركة التاريخ.

١٩٨٨/١/٧



٣ الهم الذي لا تزحزحه إلا الكتابة

* بعد كل هذا الذي كتبت ونشرتَ، أو قلت.. وبعد الشهرة التي حققتها، أجدك تشعر اليوم بالمزيد: المزيد من الكتابة، والمزيد من العطاء، فهل هذه الرغبة فيك هي لقول ما لم تقله بعد، أم أنها لتأكيد ما قلتَ من قبل؟

- الهوس الدائم هو المزيد من الكتابة، ما دمت قادراً على حمل القلم. والبؤس هو الانقطاع عن الكتابة. ليس فقط لتأكيد ما سبق أن قلته بصيغة ما، بل لقول ما لم يتح لي أن أقوله حتى الآن. والشقّ الثاني لدي هو الأهم، من حيث قيمته التي أتوقعها، من ناحية، ومن حيث ثقله عليّ، من ناحية أخرى، كهمّ لا تزحزحه إلّا الكتابة. والنفس مثقلة بهذا الهمّ الرائع، كما هي مثقلة أيضاً بالخوف من أن الكتابة لن تجيء بما يكفي لإخراجه محتوى وصيغة كما أشتهي. والزمن، بمروره السريع الآن، جميل وظالم معاً، يُعمل في المرء فتنته ولا يرحمه. في السنين المواضي، كلّما كتبتُ، كنتُ أشعر بأنّ الذي لم أكتبه بعد هو الأجمل والأهم، وأيامي القادمة كفيلة به. أما الآن، فإنني أعلم أن أيامي القادمة هي أيامي الراهنة، وعليَّ أن أُمسك بناصيتها لتدفع عني العسر الذي هو الرعب الماثل أمام عَينْي كل من عاش بالقلم. في النفس حاجات، وفي النفس صرخات: فيها ارتدادات زمنية كموج يتلاطم، وفيها توق إلى المزيد من عنف الاستجابة لمنبهات الحسّ والعقل الراهنة. وهذا كلّه يحتم ضرورة القول، ضرورة المزيد من الكتابة، على أن تبقى التجربة مشتعلة، ويبقى الأوار مستعراً في حنايا الذهن وحنايا الجسد، والأيام تُقبل بسرعة هادرة، وتُدبر متلاشية بسرعة هادرة - ويبقى الهدير صاخباً في الأذن - محرّضاً، مطالباً، وإذا غافلته ونمتَ عنه، تحرّك في أحلامك، ولي مع هذا شأن غريب: هل أنا «أحلم» أم «أفعل»! أم «أتذكّر»؟ يتداخل الفعل الجديد والفعل المعاد على نحو لم أكن أعرف في السنين المواضي. وهذا بعض ما أُريد أن أتصيّده في شباكٍ من الكلمات عليَّ أن أتعلّم كل يوم كيف ألقي بها

في هذا النهر الفائض دوماً على نحو لا يعرف المنطق، ويتحدى قوانين الطبيعة.

* ولكن، كيف تجد حياتك اليوم عمّا كانت عليه بالأمس: هل اتسعتْ أم ضاقتْ؟

ـ هنا التناقض المذهل: فهي تتسع وتضيق معاً. أو أنـها تبدو في اتساع مستمر، وإذا هي فجأة ضيّقة خانقة.. وأقول «تبدو» لأنّ الأمر قد لا يخلو من شيء من الوهم البصري، الذي يفترض فيه أنه يؤثّر فينا وفق قوانينه الخاصة. ولكننا مع الزمن نتدبّر أمرنا معه، ونكيّفه ما استطعنا وفق أهوائنا. أليس لنا، مع مرّ الزمن، أن نوسّع الفضاء أو نضيّقه لقاء ما يمدّنا هو به من ذاته بشحة أو سخاء؟

كنتُ، فيما مضى، كلما رأيت مدينة لم أرها من قبل أشعر أنها تضيف إلى تجربتي اتساعاً جديداً، والآن بعد أن رأيت عشرات المدن في العالم وتأملت في عماراتها، وطرقاتها، وميادينها، وتمعنتُ في تواريخها الشاخصة والغائبة، ما عاد للمدينة التي أراها لأول مرّة ذلك السحر اللذيذ، وذلك الشعور باتساع التجربة. ولكن كلّما كررت تجربة مدينة عرفتها سابقاً، اتسعتْ بي المشاعر على نحو غير الذي عرفته فيما مضى. هل تحوّل الاتساع المكاني إلى اتساع حسي أو ذهني؟ هل لي أن أزعم أن العمق هو ضرب من الاتساع؟ وهل ينسحب هذا على كل جديد يـطرأ على حياة المرء؟

لعلّني أُبالغ. فما زالت المشاهد الجديدة تسحرني، وتُعيد تأكيد الفتنة والدهشة، وبذلك أكرر التجربة ولا أكررها. أتذكّر ولا أتذكّر. ويلّذ لي أن أبقى أحياناً في حيرة التائه في مدينة لا يحمل لها أية خريطة، كما حدث لي أكثر من مرة، حين ضللتُ وارتعبتُ، ثم جاء من أنقذني وزاد من متعتي في اتجاه لم يكن ببالي.

إذن، ما زال النقيضان مجتمعين في نفسي، وما زالت الحياة تتسع وتضيق. ولكن وفق هوى في الذات بات خارجاً عن السيطرة والتحكّم.

* وهل الرغبة في مواصلة الكتابة مدفوعة عندك بهذا الإحساس؟

ـ لا أستطيع الجزم بذلك، ولكن إذا كنتُ دائم الرغبة في كتابة

شيء ما، وإذا كان هذا الإحساس مما يلازمني في معظم الأحيان، فلعل الاثنين متصلان عن طريق الكتابة، أُريد أحياناً الانكماش إلى أصغر رقعة ممكنة تتركز فيها معاني التجربة واللوعة كما في الجَمْرة، وتصبح الحبّة قبة بالفعل، وأية قبّة! وعن طريق الكتابة أيضاً، أريد أحياناً الانتشار على وجه البسيطة بحيث تنحلّ معاني التجربة واللوعة إلى ما يشبه الرياح العاصفة بالخلق، أو الليل الطاغي على الكون. الاتساع والضيق يتلازمان، أو يتناوبان. اتساع الرؤيا وضيق العبارة. وهج الشمس وصمت البادية. وتعالي يا كلمات، واخلقي الصور والعلاقات والقرائن التي قد تعبّر عن ذلك، أو على الأقل عن بعضه!

* على أيّ نحو تفكّر بالأعوام القادمة؟

- بتساؤلاتي القديمة ذاتها! ولكن، هذه المرّة، بإحساس متزايد بأن الوقت أقصر مما أريد، وأنه بحركته أسرع مما أتمنى. ولا أُنكر أنني، إذْ أُفكّر بالأعوام القادمة، أقول لنفسي أحياناً. لمَ لا أدعها وشأنها؟ لمَ لا أقصر همّي وفكري على هذه اللحظة عينها، دون أن أرسل البصر بعيداً إلى الأمام؟ ولا أنكر كذلك أن الأعوام الماضية باتت تطلق أنغاماً تغريني بالإصغاء إليها واقتناصها، والإشاحة عما سيأتي. غير أن إرادتي تستحث وعيي بعناد، فأرسل البصر إلى الأمام، رغم انعدام الرؤية معظم الوقت، متصوراً أنّ في القادم إثارة جديدة، أو متعة غير متوقعة، تستحق الترقب.

* هل تجد اليوم أن طريقة تعاملك مع الأفكار، ومع الشخصيات (على مستوى الرواية) قد اختلفت في شيء عمّا كانت عليه أيام كتبت رواياتك السابقة؟

- لا أظن. وإذا اختلفتُ الآن في طريقتي فإنني لا أفعل ذلك عن وعي. هذا أمر يترك للنقاد. ولو أن من السخف أن يزعم المرء أنه يكتب، بعد أربعين سنة، على نفس الغرار الذي كان له في البداية . إنه أمرٌ ضدّ منطق الطبيعة.

* وما الذي تغيّر فيك اليوم من عادات الأمس، بالنسبة إلى الكتابة طبعاً؟ هل بك رغبة في أن تُخضع حياتك، ومن ثم كتاباتك لشروط جديدة؟

- لم يتغيرّ فيَّ الكثير من عادات الأمس، فيما أظن. فمنذ أن

تفضلت وزارة الثقافة والإعلام وأذنت لي بالتفرغ عام ١٩٧٧، أصبح وقتي كلّه ملكاً لي، وهذا حرّرني من أوقات الدوام الوظيفي الذي كنت خاضعاً له حتى ذلك الحين. وكان عملي الأدبي والفني طوال السنين التي سبقت ذلك لا يتاح لي الانصراف إليه إلّا تحايلاً على الوقت وساعات الوظيفة، وهو شأن الـ ٩٥ في المائة من الأدباء والمفكرين الذين أعرفهم. وبتحرري هذا منذ أكثر من عشر سنين، استطعت أن أجد نهجاً للتصرّف بأيامي ولياليّ أقرب إلى سجيّتي ونزعاتي التعبيرية. ومع ذلك، فإنّ عاداتي الأساسية المتصلة بالكتابة لم تتغيّر كثيراً، حتى عمّا كانت عليه قبل عشر سنوات، إذْ كنت أيامئذٍ أكتب وأُترجم كلّما سنحت لي الفرصة حتى في أثناء ساعات العمل. وليست بي الآن رغبة في إخضاع حياتي لشروط جديدة. كل ما هناك هو أنني، في هذه المرحلة من حياتي، لعدم وجود سكرتيرة تنظم شؤوني - كما تعوّدت لقرابة ربع قرن من الزمان - ولكثرة ما أنخرط فيه من مسؤوليات حياتية وفكرية، يختلط عندي الحابل في النابل فعلاً، وتختلط أوراقي، ورسائلي ومواعيدي، وقراءاتي، ومنشوراتي، جديدها ومعادها، وكتبي ومجلّاتي، عربيها وإنكليزيها، واجتماعات اللجان والدعوات إلى المؤتمرات، في العراق وفي الخارج، والاستعدادات للسفر، الخ، الخ، على نحو لا يخلو من الفوضى. ولكن يبدو أنها فوضى مولِّدة، لأنها تبقيني منتجاً باستمرار، وبصيغ أكاد أعجز عن فرزها أحياناً. ولا يخيفني في هذا كلّه سوى قلبي الذي يقلقني بخفقانه الزائدة، ربما بسبب ما أحمله من جهد.

* ما الذي كان يهمّك أن تقوله بالأمس، فقلته؟

- اقرأ كتبي النقدية، ورواياتي، ودواويني الشعرية، وسيرة طفولتي، ومقالاتي وحواراتي في الصحف والمجلّات، وما كتبت كذلك بالإنكليزية، وأضف إليها الكتب التي ترجمتها أيضاً، تعرف بعض ما كان يهمّني أن أقوله، فقلته. وقد قدّر الصديق الأديب الأستاذ فرج شوشان في تونس ذات مرّة عدد الكلمات التي كتبتها بثلاثة ملايين

كلمة أو أكثر. وسواء أكان التقدير دقيقاً أم لا، فإنّه يبرّر، على الأقل، عجزي عن إيراد جواب عن سؤالك في سياقنا هذا.

* وما الذي يهمك أن تقوله اليوم، وغداً؟

- أولًا، ما لم أقله بالأمس. وثانياً، ما حاولت أن أقوله بالأمس ولم أُفلح في إعطائه حقّه من القول. كلاهما قد يكون كثيراً، ولكنه ما زال يغريني، وأحياناً يعذّبني. ألا ترى أننا إزاء الكتابة كمن هو إزاء حبيبة رائعة الجمال، أبدية النضارة، خارقة الذكاء، لا تسلّم نفسها إلّا بمقدار، وتتمنّع بمقادير، ولا ينقطع تحدّيها واستسلامها فتحدّيها مجدداً حتى الرمق الأخير؟

* وهل من إعادة نظر تتمنى أن تقوم بها بالنسبة لما كتبت، كل ما كتبت، أو بعضه؟

- لا، قطعاً... ذات يوم، حين نقلتُ إلى العربية الرواية التي كتبتها قبل ذلك بست سنوات أو سبع: «صراخ في ليل طويل»، خطر لي أن أُعيد النظر فيها، فأُوسّعها وأُغيّرها. ولكنني أخيراً عدلتُ عن ذلك، وقررتُ إبقاءها على ما كانت عليه يوم كتبتها عام ١٩٤٦، وإلّا فإنّني أُزوِّر خيالي، وأُزيّف تجربتي. وهكذا الأمر في كل ما كتبت، فهو ينتمي إلى الأيام التي كتبته فيها: إنّه وثيقة لها ولي، عليها وعليّ. وليكن العوض بما سيأتي من كتابة.

* هل كتبت الذي كنت تحلم بكتابته؟

- نعم. ولكنني لم أكتب كلّ ما كنتُ أحلم بكتابته. ومن هنا هذه اللجاجة الذهنية، هذا القلق الذي لا ينتهي، الذي رأيت ما يماثله في حياة الملك البابلي العظيم: نبوخذ نصرّ.

* في جميع ما كتبت، أين كنت «أنت الحقيقي»؟

- في كل كلمة كتبتها، مهما وضعت من أقنعة كان لا بدّ منها لمسرحتها.

* أجدك وأنت تقرأ عملًا فنياً، حين تقرأه نقدياً، تقرأه في «المستوى الثاني» له، باحثاً عمّا «يشهد» به هذا العمل. فأيّ سبيل تقترح على قارئك لقراءتك؟

- أتردد فى إعطاء جواب أخير على مثل هذا السؤال، لأنني لا أُريد

أن أُحدّد أية طريقة نهائية لقراءة أعمالي الأدبية، أملاً في أن تتحقق طرق لمعالجتها عند نقاد أذكياء لم تكن تخطر حتى في بالي. وبذلك أكون قد أثبت أن العمل الفني يمكن أن يؤتى من زوايا ووجهات نظر لا تحصى، بما فيها أعمالي أنا.

الطريقة التي اتبعتها في قراءة الأعمال الأدبية لغيري هي نتيجة دراساتي في فترة لعلها، نسبياً، مبكرة من فترات الحداثة الغربية. أي أنني ما زلت أرى من خلال نظريات ومواقف كانت في الأساس من مذاهب الحداثة قبل أن تتفرّع منذ أوائل السبعينات على نحو لم يكن النقاد الجدد قد توقعوه. لذلك تجدني أتطلّع إلى مَنْ يوجد في موقفه النقدي من أعمالي إضافة حقيقية إلى الطريقة التي اتبعتها أنا في معالجاتي النقدية.

إذن، ليست هناك شريعة واحدة، جامعة مانعة أُريد أن أُوصي بها، إيماناً مني بأنّ الذهن الإبداعي ذهن ولود ، وأن التعددية مستمرة أبداً في إغناء التجربة الثقافية. كما أنني أرى أن الجديد هو تأكيد على ما تحقق قبله ممهداً الطريق إليه.

ولكن، أعود فأؤكد على أنني في طريقتي النقدية كنت معنياً بنواحٍ أساسية، ستبقى أساسية في الإحاطة أو التعمّق في أيّ عمل أدبي في أي عصر كان، وذلك في بحثي عن المعنى الدائب فعله في الطبقات التي لا تراها العين للوهلة الأولى في ثنايا العمل الإبداعي. ومن هنا أهمية الرموز المتواترة، والإشارات الأسطورية، والتركيب الإيقاعي، ومحاولة النفاذ إلى الزوايات المظلمة في اللاوعي الجماعي، إضافة إلى ما هو ظاهر ومجتمعي وجدلي على السطح. وبذلك تُقام الخطوط المتواشجة بين الظاهر والخفي على نحو تتوالد به المعاني، وهي مبرر العمل في صيغته المطلقة.

* كأنّي بك تحلّل تركيب عملك الفني وبناءه (في الرواية أساساً). فهل هي الطريقة نفسها التي ترغب في أن تتمّ قراءتك بها نقدياً؟

- إنها، على الأقل، طريقة واحدة جيدة ستؤدي حتماً إلى كشف له

قيمته الفكرية، وله قدرته على استمرار التوقد الذهني والنفسي، إضافة إلى تلك المتعة المطلقة التي لعلها، في النهاية، غاية كل مبدع، وكل قارىء.

* وهل ما تزال على إيمانك بالكلمة، من حيث تأثيرها في واقع يبدو أنه لا يستجيب لها كما نريد؟

ـ كنتُ دائماً مؤمناً بالكلمة، وما زلتُ أكافح لكي أبقي على إيماني بها في عصر امتُهنتْ فيه الكلمة بهدرها وتشويهها وتمييعها واستغلال براءتها والإساءة إلى طاقتها الحقيقية.

لا أُنكر أنني، مع الزمن، بتّ أشعر أن عالمنا العربي ـ بعد أن انتشر فيه التعليم بكل مستوياته، وتفاءلنا بمصير الكلمة التي على ألسنة هذا الجيل ـ غرق في بحر لم يكن يتوقعه من الكلمات التي وجدت لكي تكون وسيلة التفكير والمنطق. وهذا شيء مخيف. وعلى الكتاب والمفكرين أن يشعروا بالمسؤولية الرهيبة تجاه قدسية الكلمة لكي يبقوها قوّة لهم في تنوير الإنسان والرفع من شأنه، وليس ضجيجاً لبعث الصمم في أُذنيه والحطّ من قدرته على الحياة.

* ما الذي نستطيع أن نفعله، نحن الكتّاب، في عصر كهذا؟

ـ علينا أن نؤمن بالكلمة بوعي عميق وواضح لأهمية دورنا في إبقائها نقية وقادرة على أن تؤدي الفكر الذي أوجدها الله من أجله، مع الوعي، في الوقت نفسه، لما تتعرض له دوماً من تآكل في قدرتها على العطاء الفكري، بحيث تكاد تصبح صوتاً يرنّ ولا يؤدي بالإنسان إلى أيّ تقدم في وضعه في الحياة. ومهمتنا، نحن ككتاب، أصلاً هي أن نكون مدافعين عن الكلمة، وحافظين لها، ورافعين من قدرها بحيث يتبدى الآخرون المسيئون إليها على ما هم فعلاً عليه. وبهذا نوجد ذلك الصعيد الذي على المجتمع أن يرقى إليه من خلال الكلمة، وبها، نحو غاياته المثلى، بدلاً من أن نبقى على السفح المتردي دائماً نحو الحضيض، حيث تكون الحياة مجرد بقاء بلا معنى ولا غاية... فيكون، في الحالة هذه، أصحاب الكلمة والعجماوات على مستوى واحد من الحياة والغاية.

* إذن، علينا أن نبدأ «كلاماً آخر» لغايات أُخرى غير ما يراد لنا من «غايات».

ـ بالضبط، متذكرين دائماً أن الغايات كلّها أول الطريق إليها هو الكلمة. فبالكلمة نكون، وبالكلمة النقيض نلغي وجوداً وكينونة.

ومن هنا نجد العودة إلى قضية الحرية وكيف تخدمها الكلمة، وتنقضها «الكلمة ـ الضد». والكلمة ـ الضد هي التي تحاول أن تنسينا ضرورة الحرية، بينما «الكلمة» وُجدت لتأكيد هذه الضرورة.

١٩٨٨



كتب جبرا ابراهيم جبرا

١ ـ الكتب الموضوعة (مع تواريخ طبعاتها الأولى)

ـ صراخ في ليل طويل، رواية، ١٩٥٥
ـ عرق وقصص أخرى، ١٩٥٦
(صدر موسّعاً بعنوان «عرق وبدايات من حرف الياء» في طبعة رابعة عام ١٩٨٣)
ـ تموز في المدينة، شعر، ١٩٥٩
ـ صيادون في شارع ضيّق،رواية بالإنكليزية،صدرت في لندن عام ١٩٦٠، وصدرت ترجمتها العربية لأول مرة عام ١٩٧٤.
ـ الحرية والطوفان، دراسات نقدية، ١٩٦٠
ـ الفن في العراق اليوم، بالإنكليزية، لندن، ١٩٦١
ـ المدار المغلق، شعر، ١٩٦٤
ـ الرحلة الثامنة، دراسات نقدية، ١٩٦٧
ـ السفينة، رواية، ١٩٧٠
ـ الفن العراقي المعاصر، بالإنكليزية والعربية، ١٩٧٢
ـ جواد سليم ونصب الحرية، دراسة نقدية، ١٩٧٤
ـ النار والجوهر، دراسات في الشعر، ١٩٧٥
ـ البحث عن وليد مسعود، رواية، ١٩٧٨
ـ ينابيع الرؤيا، دراسات نقدية، ١٩٧٩
ـ لوعة الشمس، شعر، ١٩٧٩
ـ عالم بلا خرائط (مع د. عبدالرحمن منيف)، رواية، ١٩٨٢
ـ السونيتات لوليم شكسبير، دراسة مع ترجمة أربعين سونيتة، ١٩٨٣
ـ جذور الفن العراقي (بالإنكليزية)، ١٩٨٤
ـ الفن والحلم والفعل، دراسات وحوارات، ١٩٨٥

ـ الغرف الأخرى، رواية ، ١٩٨٦
ـ الملك الشمس، سيناريو روائي، ١٩٨٦
ـ جذور الفن العراقي (بالعربية)، ١٩٨٦
ـ البئر الأولى، فصول من سيرة ذاتية، ١٩٨٧
ـ بغداد بين الأمس واليوم (مع د. إحسان فتحي)، ١٩٨٧
ـ أيام العُقاب (خالد ومعركة اليرموك)، سيناريو روائي، ١٩٨٨
ـ تمجيدٌ للحياة (A Celebration of life)، مقالات في الأدب والفن، ١٩٨٨.
ـ تأملات في بنيانٍ مرمري، دراسات وحوارات، ١٩٨٨

٢ ـ الكتب المترجمة

نقل إلى العربية قرابة ثلاثين كتاباً، أهمّها:

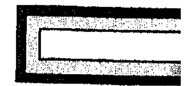
ـ أدونيس أو تموز (من كتاب «الغصن الذهبي) ـ جيمز فريزر
ـ ما قبل الفلسفة ـ هنري فرانكفورت وآخرون
ـ آفاق الفن ـ الكسندر اليوت
ـ الصخب والعنف ـ وليم فوكنر
ـ ألبيركاموا ـ جرمين بري
ـ الأديب وصناعته ـ عشرة نقاد أمريكيين
ـ الحياة في الدراما ـ أريك بنتلي
ـ الأسطورة والرمز ـ عدد من النقاد.
ـ قلعة أكسل ـ أدموند ولسون
ـ في انتظار غودو ـ صموئيل بيكيت
ـ ديلان توماس ـ أربعة عشر ناقداً
ـ شكسبير معاصرنا ـ يان كوت
ـ ما الذي يحدث في «هاملت» ـ جون دوفر ولسون
ـ شكسبير والإنسان المستوحد ـ جانيت ديلون
ـ برج بابل ـ أندريه بارو

— حكايات من لافونتين
— أيلول بلا مطر - أثنا عشر قاصّاً إنكليزياً وأمريكياً

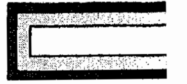
المسرحيات التالية لوليم شكسبير، مع مقدمات ودراسات:

— مأساة هاملت
— مأساة الملك لير
— مأساة عطيل
— مأساة مكبث
— مأساة كريولانس
— العاصفة
— الليلة الثانية عشرة

حزيران ١٩٨٨



فهرس الأعلام



فهرس الموضوعات

تأمّلات

في بُنيان مرمري

يطل جبرا ابراهيم جبرا في هذا الكتاب على عالم الفن والموسيقى والادب اطلالة ناقد ذواقة. يرصد الموضوع الفني وافقه الإنساني والصلات العميقة بين فنون الكتابة. وما موضوعات الكتاب غير حلقات تتصل في ما بينها بذاك الخيط الذي نسميه الروح المبدع. إنه يحاول الكشف عن اسرار هذه الروح، مستدلاً عليها، بذائقته وخبرته كشاعر وروائي وناقد حاز نصيباً وافراً من الاطلاع على الفنون الكتابية العالمية. فيفتش في حلقة عن صلة الشعر بالفن الروائي وفي ثانية عن الظاهر والكامن في الخطاب الادبي، وفي ثالثة عن الثنائيات والاضداد، وفي رابعة يتقصى حكايات وامثولات لافونتين وايسوب متوصلاً إلى اصول ومؤثرات كامنة في الادب الرافدي القديم.


1855130106